

لسانیات اور تنقید

ناصر عباس نیر

لسانیات اور تنقید

ڈاکٹر ناصر عباس خیر

ڈاکٹر انوار احمد کے نام

۱۔ ابتدائیہ

۲۔ نوآبادیاتی صورت حال

۳۔ گلوبلائزیشن اور اردو زبان

۴۔ لسانیات اور تنقید

۵۔ ادبی تاریخ نویسی میں تنقید کی اہمیت

۶۔ لکشن کی تنقید: پرانے اور نئے نظری مباحث

۷۔ ساختیات۔۔۔۔۔ حدود اور امتیازات

۸۔ جدیدیت کی فکری اساس: نئے تناظر میں

۹۔ مابعد جدیدیت کا فکری ارتقا

۱۰۔ مابعد جدید عہد میں ادب کا کردار

۱۱۔ ادب اور ادبی تحریک

۱۲۔ اردو تحقیق کے پیراڈائم: سماجی سائنسوں کے پیراڈائم کی روشنی میں

۱۳۔ اقبال اور جدیدیت

۱۴۔ کلام فراق میں لفظی پیکر

۱۵۔ افسانے کی تنقید میں نئے پیراڈائم کی جستجو

ابتدائی

گزشتہ چند دہائیوں میں تنقید کے مفہوم اور مقصد میں انقلابی نوعیت کی تبدیلیاں رونما ہو چکی ہیں۔ یہ تبدیلیاں بڑی حد تک معاصر سائنسی اور سماجی علوم میں ہونے والی غیر معمولی پیش رفت سے ہم آہنگ بھی ہیں اور ان کا نتیجہ بھی۔ واضح رہے کہ تنقید ابتدائی سے معاصر علوم سے وابستہ رہی ہے اور ان سے بصیرتیں اخذ کر کے ادب کی تعبیر اور تجزیے کی ذمہ داری نبھاتی رہی ہے، مگر اب علوم میں تعلقات اور طریق کار کی سطح پر انقلابی پیش رفت ہوئی ہے اور تنقید نے ان دونوں سطحوں پر اثرات قبول کیے ہیں۔ جو لوگ معاصر علوم اور ان سے تشکیل پانے والی ”روح عصر“ سے بے خبر یا لاعلم ہیں، انہیں معاصر تنقید کے مفہوم اور مقصد کو سمجھنے میں مشکل پیش آتی ہے۔ اردو کے اکثر ادبا اپنی مشکل کو محسوس کرنے اور اس کا حل تلاش کرنے کے بجائے معاصر تنقید پر طرح طرح کے الزامات اور اعتراضات کرتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ عمل اپنی نارسائیوں کو چھپانے کا ایک کم زور نفسیاتی حربہ ہے۔ جو چیز چیلنج کی صورت موجود ہو اور اس چیلنج کا جواب دینے کی درکار فکری استعداد نہ ہو تو اس کا منہ چڑا کر ایک باطل قسم کی آسودگی حاصل کی جاتی ہے۔

معاصر تنقید کی امتیازی جہت، اس کا بین العلوی ہونا ہے۔ بین العلویت ایک اعتبار سے موجودہ زمانے کی اے پس ٹیم کی بھی امتیازی جہت ہے۔ لہذا آپ اس وقت تک تنقید سے انصاف نہیں کر سکتے جب تک مختلف علوم کی ممتاز بصیرتوں اور ان کے طریق کار کا فہم نہیں رکھتے اور یہ فہم بھی تنقیدی ہونا چاہیے تاکہ بصیرتوں کو ادب کی تعبیر اور تجزیے میں اس طور استعمال کیا جاسکے کہ ادب کی بنیادی نہاد بھی قائم رہے اور بصیرتیں بھی مسخ نہ ہوں۔

یہ کتاب میرے ان مضامین کا انتخاب ہے جو میں نے گزشتہ پانچ برسوں میں لکھے ہیں۔ یہ ظاہر ہے مختلف موضوعات پر نظری اور عملی تنقیدی مضامین ہیں، مگر ان میں باطنی سطح پر ایک ہم آہنگی نظر آئے گی؛ ایک خاص تنقیدی موقف دکھائی دے گا؛ ادب، تاریخ، زبان، نظریات کو جانچنے کی ایک پوزیشن محسوس ہوگی۔ مجھے اس موقف یا پوزیشن کے بارے میں کچھ نہیں کہنا کہ یہ تمام مضامین میں رواں دواں ہے۔

اس کتاب کی اشاعت کے لیے میں پورب اکادمی کے جناب راؤ صفدر رشید کا ممنون ہوں۔ قاسم یعقوب نے اس کتاب کی اشاعت میں گہری دلچسپی کی، ان کا بھی شکریہ۔ محی ڈاکٹروزیہ آغا، ڈاکٹر انور سید، ڈاکٹر جبین فراقی اور برادر مہناور اسحاق سے اس کتاب کے مضامین پر اکثر تبادلہ خیال ہوتا رہا۔ ان کے لیے

بھی اظہارِ سپاس واجب ہے۔ جناب ستیہ پال آنند نے اپنی علالت کے باوجود کتاب کا دیا چہ رقم کیا، ان کا ممنون ہوں۔

ناصر عباس

نمبر

۶ نومبر ۲۰۰۸ء

شعبہ اردو

پنجاب یونیورسٹی، لاہور

پس لفظ

ناصر عباس نیر صاحب کی اس کتاب کا مسودہ مجھ تک اس وقت پہنچا جب میں اس قابل بھی نہیں تھا کہ اٹھ کر بیٹھ سکوں۔ بڑی مشکل سے ایک چوکی نما اسٹول سینے پر رکھ کر اخبار یا کوئی کتاب پڑھنے کی کوشش کرتا تھا۔ مسودہ دیکھ کر کچھ تسلی ہوئی کہ یہ قلم سے تحریر کردہ نہیں تھا، بلکہ کچھ چپے ہوئے مضامین پر مشتمل تھا۔ ان سے وقت مانگا اور انھوں نے کمال مہربانی سے مجھے یہ اجازت دی کہ میں اپنی سہولت اور صحت کو پیش نظر رکھوں اور لکھنے میں جھلت سے کام نہ لوں۔ اب اس قابل ہوں کہ یہ سطریں اپنے کمپیوٹر کے سامنے بیٹھ کر لکھ سکوں۔ دو ماہ تک بستر پر لیٹے لیٹے ہی ان کا مسودہ پڑھتا بھی رہا ہوں اور اپنے نوٹس بھی بناتا رہا ہوں۔ بے حد خوشی محسوس کر رہا ہوں کہ نیر صاحب نے مجھے یہ موقع فراہم کیا اور میں نے فی وی دیکھنے کے بجائے دماغ کو ورزش اور تازگی بخشنے والے ان مضامین کا مطالعہ کیا۔

نیر صاحب ان گنے چنے نوجوان اہل نقد و نظر میں شمار کیے جاسکتے ہیں جو تنقید اور تحقیق دونوں میں یکساں قدرت رکھتے ہیں۔ ہمارے کالجوں اور جامعات کے اساتذہ عموماً ایک بار ملازمت مل جانے کے بعد گاہے بگاہے لکھتے تو رہتے ہیں لیکن پڑھنا بالکل بند کر دیتے ہیں۔ سنی سنائی نیم پختہ تصویروں اور مغربی نظریہ ساز اہل نقد و نظر کے ناموں سے کچھ واقفیت کی بنا پر ہی درس و تدریس اور اس سے ملحقہ اس علاقے میں بھی قدم زنی کرتے

رہتے ہیں، جسے ہم تنقید اور تحقیق کہتے ہیں۔ نیر صاحب کا قصہ ان سب سے الگ ہے۔ جب وہ جنگ میں تھے تب بھی اور آج جب وہ پنجاب یونیورسٹی میں ہیں، اب بھی۔ پڑھنا (اور اس کے بعد لکھنا) ان کا اور ہونا اور پھوٹنا ہے۔ ادب میں کیا کچھ لکھا جا رہا ہے اور کیا کچھ اس میں امر واقعی ہے، کام کا ہے یا نہیں ہے، اس کی واقفیت رکھتے ہیں۔ زیر کی اور ذہانت تو خدا داد ہیں لیکن انھیں صیقل کرنے کے لیے جس ضابطہ عمل اور نکتہ رسی کی ضرورت ہے، وہ ان کی اپنی پیدا کر رہے ہیں۔ زیر و زبر درست تو سمجھی کر سکتے ہیں، لیکن قطعیت کی حد تک، بلا کم و کاست ان مغربی ادبی اور لسانی تصویروں کو سمجھنا اور پھر اردو کے ہم عصر سیناریو پر ان کا اطلاق کرنا۔۔۔ کارے دار دو الا معاملہ ہے۔ ناصر عباس نیر کتابی علم سے کچھ آگے نکل کر بہرہ مندی، سلیقے اور شعور سے یہ کام کرتے ہیں۔

اس کتاب کے مندرجات پڑھنے سے اس range کا، ان افقی زاویوں کا پتہ چلتا ہے جو ان کی تحقیقات علم کے دائرے میں آتے ہیں۔ آج کے دور میں دریافت، پڑوش اور رفع و ہم کے امکانات اتنے وسیع ہیں اور کوئی بھی صاحب علم ان پر مکمل طور پر حاوی ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ یہ صورت حال اس وقت اور بے چیدہ ہو جاتی ہے، جب ہر نیا سورج چڑھنے کے بعد یہ پتہ چلتا ہے کہ فلاں تصوری پر فلاں محقق نے استنباطی اور استنتاجی فیصلہ سنا دیا ہے۔ نیر صاحب نے اس کتاب میں جہاں جدیدیت، مابعد جدیدیت اور ساختیات و پس ساختیات کے موضوعات پر مقالے پیش کیے ہیں، وہاں گلوبلائزیشن اور اردو زبان، اقبال اور جدیدیت، ادب اور ادبی تحریک، لکشن کی تنقید، ادبی تاریخ نویسی میں تنقید کی اہمیت اور کلام فراقی کے لفظی پیکر جیسے موضوعات پر لکھ کر اس بات کا ثبوت دیا ہے کہ ان کی رینج کی رسائی دور دور تک ہے۔ ایسے ہر صفت تنقید نگار سے انصاف تو تب ہی کیا جا سکتا ہے اگر اس کتاب میں مشمولہ مضامین کو ایک ایک کر کے دیکھا جائے اور میں اس خوشگوار فرض کی ادائیگی کی بسم اللہ کرتا ہوں۔

اقبال اور جدیدیت کے موضوع پر ناصر عباس نیر صاحب کا مقالہ لگرا نگیز ہے۔ بادی النظر میں اقبال کے تناظر میں "جدیدیت" کی اصطلاح کچھ "مشکوک" ہے اور یہ اچھی بات ہے کہ ناصر عباس نیر صاحب نے اس کی وضاحت کرنے اور modernity اور modernism کے مابین تمیز کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ ناصر عباس نیر نے مشائی اور چابک دستی سے ان عناصر کی درجہ بندی کی ہے جو اقبال نے ماڈرن ازم سے قبول کیے، لیکن جنہیں روایت کے فریم آف ریفرنس میں رکھ کر انھوں نے ان عناصر کو منتشر ہونے اور مشرقی ادبی اقدار کو منہدم کرنے کا ذمہ دار بننے سے روک دیا۔ ان میں بین التوہیت کی تصوری ہے۔ ان میں 'فرد' بہ نسبت 'جماعت' کی اہمیت کا ادراک و شعور ہے۔ ان میں فرد کی سماج سے یا نظام حکومت سے alienation کا تصور بھی ہے، لیکن یہاں یہ بات واضح کرنا ضروری ہو جاتا ہے، کہ اقبال کے ہاں 'فرد' کا تصور 'فرد' آگاہ کا ہے، اس فرد کا نہیں

ہے جو کاموں کے outsider کی طرح خودکشی کی طرف بھی مائل ہو سکتا ہے۔ نیر لکھتے ہیں: "اقبال کا فرد اپنے وجود کے باطنی سرچشمے سے منقطع نہیں ہوا، جب کہ جدید ادب کا فرد اپنے وجود کی معنویت کا تعین نئے سرے سے چاہتا ہے مگر معنویت کے تم ہو چکنے یا "ب معنی" ہونے کے بحران کا سے سامنا نہیں ہے۔ نئے سرے سے معنویت کی طلب پر ماڈرنٹی کی عقلیت پسندی کی پیدا کردہ تشکیک کا بدکا سا سایہ موجود ہے مگر یہ طلب باطنی اور ما بعد الطبیعیاتی سرچشمے پر سوائے نشان نہیں لگاتی۔ جدیدیت (ماڈرنزم) میں یہ سوائے نشان جلی طور پر موجود ہے۔"

ناصر عباس نیر کے اس مقالے میں کچھ باتیں اور بھی ہیں جو رائے زنی کی متقاضی ہیں۔ اذن تو یہ کہ اقبال کے فکری موقف میں مسلمانوں کے لیے تجدید کاری کی حدود کیا ہیں۔ "عقل" بالقابل "عشق" کے تضاد نے اقبال کے بحرومازے کی غماز صوں کو الجھا یا ہے۔ "ضرب کلیم" میں مندرجہ اس عنوان "عبد جدید کے خلاف جنگ" کی سنسنی خیز جلی اخباری خبر کو امرتھوڑی دیر کے لیے بالائے حاق رکھ دیا جائے تو معاملہ مزید ابھسے سے بچ جائے گا۔ نیر صاحب نے یہ صحیح ٹنڈن دی کی ہے کہ "عقل کی اہمیت کا دوسرا مطلب عقلی وسائل کی مدد سے مذہبی و معاشرتی تجدید ہے۔۔۔۔۔ یعنی جدید مسلمانوں کے لیے واحد راستہ یہ ہے کہ وہ جدید علوم سیکھیں اور اس کی روشنی میں اسلامی تعلیمات کی تفسیر کریں۔۔۔۔۔ دوسرے لفظوں میں اقبال کی ماڈرنٹی عقل و عقیدے، سائنس و مذہب کی تطبیق پر مبنی ہے۔"

میں نے اپنے ایک مضمون (۱۹۸۲ء) میں اس بات کا تذکرہ کیا تھا کہ جرمن فلسفیوں نے ہنر کے جنم سے بہت پہلے ایک دو غلط اصول کی تشہیر کی تھی جس کے مطابق حاکموں کے اخلاق کا اصول (Horrenmoral) اور محکومہ محکمتوں میں بسنے والے غلام رعایا کا ضابطہ اخلاق (Heerdenmoral) دو مختلف طریق کار تھے اور یہ دو مفروضے mutually exclusive تسلیم کیے گئے تھے۔ بہت کم اقبال شناس تقادوں نے اس بارے میں کچھ معلومات فراہم کی ہیں لیکن میں ممکن ہے کہ اپنے جرمنی کے قیام کے دوران میں اقبال اس فلسفے سے متاثر ہوئے ہوں۔ اگر اسے ان کی نظیر کے بارے میں self-contradictory آراء کے تناظر میں دیکھا جائے تو بات زیادہ مکمل کر سامنے آئے گی۔

اقبال کے بارے میں یہ ان چند مضامین میں شمار کیا جاسکتا ہے، جو آج کے "اقبال پرستی" کے دور میں صحیح اور غلط میں تمیز روا رکھتا ہے۔

"جدیدیت کی فکری اساس" اور "ماجد جدیدیت کا فکری ارتقا"، دونوں مقالے فلسفہ نہیں ہیں اور شاید الگ الگ وقت پر الگ الگ رسالوں کے لیے لکھے گئے ہیں لیکن چوں کہ ان کا منبع و ماخذ ایک ہی ذہن اور ایک ہی قلم ہے، دونوں کو ایک طائرانہ تجزیاتی نظر سے سمجھا ہی دیکھا جاسکتا ہے۔ میں پہلے "جدیدیت کی فکری اساس" پر ہی

کچھ اظہارِ خیال کرنا پسند کروں گا۔ نیر صاحب اپنے منظرِ طریق کار کے تحت پہلے ”جدیدیت“ کی اصطلاح کو اس کے صحیح تناظر کے چوکھٹے میں رکھ کر پوچھنا ضروری سمجھتے ہیں: ”کون سی جدیدیت؟“ کیا وہ جدیدیت جو ایک تاریخی مظہر اور فلسفیانہ تشکیل ہے یا وہ جدیدیت جو فنونِ لطیفہ کی ایک تحریک ہے؟“ پھر خود ہی اس کا جواب دیتے ہوئے اس بات کے شاک کی ہیں کہ اردو میں جدیدیت کو all inclusive اصطلاح کے طور پر برتا دیا ہے اور اس سے وہ سارے مطالب و ابستہ کر دیے گئے ہیں جو جدیدیت کے ممکنہ نفوی معنی ہیں۔ انھیں شکایت ہے کہ کچھ نقادوں نے، بغیر سوچے اور بغیر سمجھے ہوئے modernity اور modernism کو خطہِ وسط کر دیا ہے۔ ایک اجماعی تجزیہ نگار کی طرح وہ اپنی ’آیزرویشن‘ کو ثابت کرنے کے لیے سات قہاسات دیتے ہیں، جوس احمد سرور، ان۔ م۔ راشد، وزیر آغا، شمس الحسن، جمیل جالبی اور فضیل جعفری کی تحریروں سے لیے گئے ہیں اور یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ جدیدیت کو by and large ’معاصریت‘ کے مفہوم میں لیا گیا ہے (چنانکہ ان کی اس آیزرویشن سے اختلاف کے وجود و موجود ہیں)۔ بہرحال ان کی یہ بات صحیح ہے کہ نئی صدی سے گزشتہ صدی کی طرف لوٹیں تو ہمیں دکھائی دیتا ہے کہ ”جدیدیت پر بحث کا مطلب ایک ایسے تاریخی عہد پر بحث ہے جو اپنے انہام کو اپنی چکائی کسی دوسرے عہد میں منقلب ہو چکا ہے۔“ یعنی جدیدیت والوں کو بھی اس بات کا اعتراف کرے میں کوئی دشواری نہیں ہوتی، کہ ان کا زمانہ لہ چکا ہے۔

مصنف کا یہ کہیں فن سے کراٹھوں نے ماؤرن ازم اور ماؤرنی کے تشکیلی عوامل کا تفصیل سے ذکر کیا ہے جس میں مہا بیانیہ سرفہرست ہے اور انھیں گڈنز کے حوالے سے اس بحث کو بھی پایہ تکمیل تک پہنچایا ہے (اور اس پر اعتراض بھی کیا ہے) کہ انھیں گڈنز اور برزڈلیوں جیسے مفکروں نے ماؤرنی کو مغربی معیارات کے مترادف تسلیم کیا اور اس طرح گویا عقبی دروازے سے داخل ہو کر اپنی تہذیب کو دنیا پر مسلط کرنے کے دعوے کو تسلیم کر لیا۔ دوسرے نکتہ جو مصنف تفصیل سے زیر بحث لاتے ہیں اور یورپی جدیدیت کے پہلے دھارے میں خدا مرکزیت کی جگہ بشر مرکزیت کے کلییدی عصر کو تسلیم کرنا ہے۔ دینیاتی کونیات کے مقابلے میں بشر مرکزیت نے ایک نئی کونیات کی بنیاد رکھی اور اس طرح خدا کی جہانِ انسان کو ’تاریخ‘ کا تنظیمی اصول قرار دیا گیا، جس کی انتہا نطشے کے ہاں ظاہر ہوئی جس نے خدا کی موت اور ’سپر مین‘ Super Man کے جنم کا نعرہ بلند کیا۔“

”ما بعد جدیدیت کا فکری ارتقا“، مغربی تناظر میں زیادہ امور پر بحث کے دروازہ کھلتا ہے۔ نیر صاحب تاریخ کے استغیاب واکائی نہ سمجھ کر اسے حاصل جمع سمجھتے ہیں اور اس کے زمانی تو اصل کو تین حصوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ یہ ہیں: قدیم، جدید اور ما بعد جدید۔ یورپ کی جغرافیائی حد بندیوں کو نظر انداز کرتے ہوئے وہ ان ادوار کی تقسیم چودھویں صدی سے ویشتر، renaissance سے بیسویں صدی کے وسط تک اور پھر آج کے دن تک

کرتے ہیں، جو by and large صحیح ہے۔ ان کا دوسرا نکتہ یہ ہے کہ قدیم اور جدید میں فرق سمجھنا آسان ہے لیکن جدید اور مابعد جدید کی حدیں اس قدر تڑی مڑی ہوئی اور گھجک ہیں کہ یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ فلاں مفروضہ کلیتاً ”جدید“ ہے اور فلاں نہیں ہے۔ دونوں کی مثال دیتے ہیں جسے خود مگی یہ دشواری پیش آئی اور اپنی خود ساختہ اصطلاح Episteme کے نولے سے مابعد جدید کے دور کو ٹھیک ٹھیک نشان زد کرنے میں اس نے وقت محسوس کی۔ مصنف اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ مابعد جدیدیت کی تقسیم چوں کہ زمانی ہونے کے علاوہ ایک ”یک زمانی کلامیے“ سے عبارت ہے اس لیے اسے ebb and flow of time کی سطح پر جدیدیت کی توسیع و تردید کے نتیجے میں پیش آنے والی اس صورت حال سے بھی دوچار ہونا پڑتا ہے جس میں تضادات کی بھرمار ہے۔ پھر دیگر باتیں جن پر تیر صاحب نے اظہار خیال کیا ہے ان میں یہ مگی ہے کہ شروع میں مابعد جدیدیت کا طلاق نقطہ فائن آرٹ، ادب، کچھ اور افادہ کی آرٹس مثلاً عمارت ساری کے فیس پر (ان میں آئی تہذیبیں سمجھنے کے لیے) کیا گیا۔ بعد ازاں سائنس، فلسفہ، Humanities کے علوم میں کلیہ کل سے کھنسنے لگے تو نئے سے نئے انکشافات ہوئے۔ (اس میں ’مرکزیت‘ مخالف رویوں کا پرہیز بھی شامل ہے۔) دوسرا نکتہ مگی ایک زمانی کلامیے کا ہی camp follower ہے۔ لفظ ”مابعد“ میں ہی یہ استغناء مہم مضمر ہے کہ کیا جدیدیت کے ”فوری“ جد ”یا پھر اتنا“ کے بعد ”اتنا“ کی صورت میں ہمیں یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ جدیدیت، اور مابعد جدیدیت ساتھ ساتھ بھی ہوئی دو ہیڑیوں پر چلتی ہوئی تریوں کی طرح پھر دوری تک تو ساتھ ساتھ چلیں، لیکن بعد میں ہٹ کر بدلی اور جدیدیت کو مابعد جدیدیت میں ضم ہونا پڑا (استعارہ ہیری لیون سے مستعار ہے)۔ تیسرا نکتہ یہ ہے کہ اگر مابعد جدیدیت ہر چیز کو construct قرار دیتی ہے تو ہمیں یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ نیری اینگلن سے آج تک، حادثہ راور انقلاب کے مرحلوں سے گزرتے ہوئے، یہ اپنا چونا اس حد تک بدل چکی ہے کہ اسے ایک مفرد Ism نہ مانتے ہوئے ہمیں اسے ایک گزرتی ہوئی ایسی رو سے مٹا ہوا ہوگا جو اس وقت تو سرچڑھ کر یوں رہی ہے، لیکن جو ساحل تک پہنچنے ہی سر پٹک کر مر جائے گی۔

مجھے ناصر عباس نیر صاحب سے کوئی اختلاف نہیں کیونکہ یہ مقالہ تنقید و تقریر کا فیصل سے ہوتے ہوئے مگی مختلف تصویروں کو امتیاز و تفریق کی غربال سے چھاننا ہوا، ان کے سابقہ کوائف اور پکاراؤ کی چھان بین کرنا ہوا، اردو قارئین کے لیے وہ سب مواد پیش کرتا ہے، جو، نقاد کی اور تنقیدی ہے اور ”جدیدیت“ بالقابل مابعد جدیدیت“ کی زمین چٹائی کرتے ہوئے ان کے طول و عرض کو ناپتا ہے۔

اولی تاریخ نویسی میں تنقید کی اہمیت ایک ایسا موضوع ہے، جس پر ان تاریخ ساز تاریخ نویسوں نے بھی صرف قلم برداشت ہی قلم اٹھایا ہے جن کے نام آج احترام سے لیے جاتے ہیں۔ ناصر عباس نیر اس مقالے کی

شرعاً ایک مفروضے سے کرتے ہیں۔ ”آر دو میں ادبی تاریخ نویسی کی روایت مزاجاً عملیت پسند ہے۔“ اور یہ supposition ریکارڈ کر چکنے کے فوراً بعد بہت سے سوالات چھیڑ دیتے ہیں۔

”ادبی تاریخ، تاریخ کی دیگر قسموں سے متنی مختلف اور کتنی مثال، کس اصول کے تحت مختلف اور کس

بنیاد پر مثال ہے؟ ادبی تاریخ کیا ادب اور تاریخ کا مترادف ہے یا ادبی تاریخ، ایک الگ شعبہ ہے، جو نہ روایتی مفہوم میں دب ہے (جس کا اطلاق تحقیقی ادب پر ہوتا ہے) اور نہ عمومی مفہوم میں تاریخ ہے، بلکہ اس کے

اپنے اصول اور اپنی شعریات ہیں؟ اگر ادبی تاریخ کی اپنی جداگانہ شعریات ہے تو اس کے صابٹوں اور رسومات کی کیا تفصیل ہے، نیز ان میں دہائی روایت کا کیا حال ہے؟ ادبی تاریخ کی شعریات کس کے تشکیل

دیا ہے؟ خود ادبی تاریخ نویسی کے ارتقائی عمل کے یا یہ کسی اور شعبے سے مستعار ہے؟“

(میں نے کلم برداشتہ جیسی اہم ترین اصطلاح استعمال کرتے ہوئے بالکل نہیں سوچا لیکن جب

میں نے نیز صاحب کا یہ جملہ پڑھا: ”ادبی تاریخ کے نظری مباحث سے متعلق بیرونی سوالات کے ضمن میں محض قول و بیانات ملتے ہیں، نظریات نہیں۔۔۔“ تو میری تسکین ہو گئی کہ میں نے درست ہی لکھا تھا۔)

اس مقالے میں مصنف پرانے تاریخ نویسوں (محمد حسین آزاد وغیرہم) سے قطع نظر جن بزرگوں کے

”قول“ یا ”بیانات“ کا حوالہ دیتے ہیں، ان میں رشید حسن خان، بیان چند، جیل جابی اور تبسم کاشمیری ہیں۔ ان سب قابل احترام ہستیوں نے کمر ہمت میں ایک معلم کا طریق کار اپنایا ہے۔ ادبی سوزن کو یوں کر ناپا جائے،

یوں نہیں کرنا چاہئے، یا جیل جابی صاحب کے سے اندر میں اپنی دکات خود کی ہے۔ جابی صاحب فرماتے ہیں کہ ان کا اپنا کام ”پورے خلوص، سنجیدگی اور جذبہ عشق کی سرشاری“ سے کیا گیا ہے۔ (گویا، گستاخی معاف، عشق

کا صوفی نہ تصور بھی ان کی سعی تحقیق و تالیف میں ان کا ہم سفر رہا ہے!)

ناصر عباس نیر اپنے سوالات کے جوابات کھوجتے ہوئے پھر ان بزرگوں کے ارشادات کی طرف

لوٹتے ہیں۔ بیان چند اور رشید حسن خان ادبی تاریخ نویسی میں تحقیق کو تنقید پر فوقیت دیتے ہیں۔ تبسم کاشمیری تنقید کو دین حیثیت دینے کے متمنی ہیں۔ جیل جابی بھارتی تنقید اور تحقیق میں توازن رکھنے کے قائل ہیں لیکن ان کے

ہاں عملاً تنقید حاوی ہے۔ نیز خود ایک، ہر محقق اور نقاد ہیں، اس لیے وہ تحقیق اور تنقید کی تاریخ نویسی میں رسائی اور داخل یا مداخلت کے اصول طے کرنے کے بارے میں ایک، دو، تین، چار، یعنی چار نکات پیش کرتے ہیں۔ میں

جزوی طور پر صرف ایک نکتہ یہاں انھارنے کی جسارت کروں گا۔ ناصر لکھتے ہیں کہ ”ادبی تاریخ یک کل ہے۔ اس میں تاریخ، تحقیق، کلچر، روایت، زبان اور تنقید بطور اجزا شامل ہیں۔۔۔۔۔۔“ اس کے بعد وہ بیگل کی ”روح عصر“ یا

Zeitgeist سے اپنی بات واضح کرتے ہیں کہ تاریخ کا یہ کلی تصور تنقید و محض ایک جڑ سمجھتا ہے۔ جو بات نیر

صاحب نے جو اس مقالے کے دائرہ بحث سے باہر رکھی، وہ بے حد ضروری ہے۔ مورخ، کوئی بھی کیوں نہ ہو، حاکم وقت کا محتاج ہوتا ہے اور اگر کسی قوم، سماج، ملک اور اس میں بسنے والے لوگوں کے بارے میں لکھنے والا ہم عصر مورخ اپنی نیز محی بینک سے دیکھ کر یا لفظاً نہ کہ نظری کی بنا پر تاریخ کا اندراج کرتا ہے، تو وہ آنے والی نسلیوں کے لیے ایک طرف historical record چھوڑ جاتا ہے۔ یہ بات اگر تاریخ کے total

perspective کے بارے میں درست ہے تو ادب کی تاریخ کے بارے میں بھی درست ہے۔ گزشتہ نصف صدی میں ادبی تاریخ نویسوں نے برصغیر کی سرحد کے دونوں طرف اس میلان طبع کی کارکردگی کی جو مثالیں اپنی تاریخ نویسی میں قائم کی ہیں، ان سے ہم سب واقف ہیں۔ کہیں کہیں اب ان کا تدارک ممکن ہونا دکھائی دے رہا ہے، اور نہ تقسیم وطن کے بعد سے لے کر گزشتہ صدی کے آخر تک ہم تاریخ ادب اردو کے تصانیف خانے میں تو اپنے مذہبی تعصب کا خوب مظاہرہ کرتے رہے ہیں۔

بہرحال یہ مضمون اس لیے بھی اہم ہے کہ اردو میں پہلی بار کسی نئی فکر نے یہ بیڑہ اٹھایا ہے کہ وہ تنقید اور تاریخ کے مابین فرق کو سمجھ کر ان کی درجہ بندی کر کے، معنی، مضمون اور اس کی تاریخی حیثیت پر ان کا اطلاق کر کے، اس مینار یو کے جے صاف کرنے کا جتن کرے اور اس کے لیے ناصر عباس نیر مبارک باد کے مستحق ہیں۔

ساختیات۔ حدود اور امتیازات ایک پر مغز مقالہ ہے۔ مصنف نے اپنا تھیسس پہلے پیرا گراف میں ہی بغیر کسی قسم کی حیل و مجتہد کے رقم کر دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں "اردو میں ساختیات کو (مترجمین نے) جن بنیادوں پر رد کیا ہے وہ کھوکھلی ہیں۔ انہوں نے سرسری، سطحی، باواسطہ مطالعے اور سنی سنائی باتوں کی بنیاد پر ساختیات پر اعتراضات کی برہم کاری ہے۔" ان کے قول کے مطابق باہمی انظر میں وہ اعتراضات اہم دکھائی دیتے ہیں لیکن درحقیقت دونوں بوردے ہیں۔ پہلا تو یہ کہ ساختیات ایک چبا چبا نوالہ ہے جو مغرب سے ہماری طرف تھوکا گیا ہے اور دوسرے یہ کہ یہ نظریہ مغرب میں بہت پہلے دم توڑ چکا ہے۔ مصنف دونوں اعتراضات کا مدلل جواب دیتے ہیں۔ پہلے اعتراض کے پس پردہ تو شک و شبہ کا وہ mindset ہے جو مغرب سے آئی ہوئی ہر چیز کو رد کرتا ہے۔ دوسرے اعتراض کے جواب میں وہ کہتے ہیں کہ یہ کسی نظریے کے زندہ ہونے پر دال ہے کہ اس پر اور اس کے رد و نفی میں پیش کیے گئے نظریات پر بحث، مباحثے جاری رہیں۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس ساختیات نے ساختیات کو کلیتہاً نہیں کیا بلکہ اس میں رد و بدل کی گنجائش کے امکانات و اجاگر کیا ہے۔

ساختیات کی مختصر تاریخ یہ ہے۔ ۱۹۰۷ء میں Saussure نے لسانیات پر اپنے پہلے تین خطبات دیے جن کا موضوع Cours De Linguistique Generale تھا۔ ان کی اشاعت اس کی وفات کے بعد ہوئی۔ ۱۹۲۵ء میں، رسل موس کی کتاب Essaur Ledon کے منظر عام پر آنے کے بعد اور

اس سے اگلے سال Eichenbaum کی کتاب The Theory of the Formal Method کے چھپنے کے بعد تو یکے بعد دیگرے ساختیات کے سکولوں کی بنیاد پڑنی شروع ہو گئی۔ پراگ کا سنی دبستان اس برس قائم ہوا۔ ۱۹۲۹ء میں پراگ کے سنی سرکل میں ہی باغیچن کی کتاب "دوستوویکی کی بوطیقا" پیش کی گئی۔ اس برس سے رے رلیوی سٹراس کی ۱۹۴۹ء میں اشاعت پذیر ہوئی Elementary Structures of Kinship تک بیسیوں کتابیں چھپیں جن میں اس نظریے کے مختلف زاویوں کی نشان دہی کی گئی۔ آج جب ہم سٹراس سے آگے نکل کر بارتھ اور فوکو سے ہوتے ہوئے اور یہ اسے بھی آگے نکل کر Deconstruction کے حامیوں، J. C. Evans اور Esthope تک پہنچ گئے ہیں، یہ سوال اٹھتا ہے کہ "ساختیات کی موت ہی پس ساختیات کا جنم ہے" (ایڈورڈ سعید)۔ پچھلی صدی کے بعد بہت سا پانی پلوں کے نیچے سے بہتا ہے اور اب ہم مکرونگی وغیرہ سے بہت آگے آ چکے ہیں۔ سٹراس چرل ازہر پر دو سو کے ٹک جھگ کتابیں اس بات کی غمزدہ ہیں کہ اس پر بات چیت جاری و ساری ہے۔ چنانچہ ناصر عباس نیر صاحب نے پاکستان کے تناظر میں جامعہ کی سطح پر نظریے ساختیات کی acceptance کو یک مثبت قیاس سمجھا ہے، مجھے اپنی وہ بات جسے میں نے ڈاکٹر احمد سہیل کی کتاب "ساختیات، تاریخ، نظریہ اور تنقید" کے دیباچے میں تحریر کیا تھا، دوبارہ کہنے میں عار نہیں ہے کہ اس نظریے کو قدرتی "انحصاری حصار میں بند نہ ہونے دیا جائے کیوں کہ اگر یہ وہاں مقید ہو گیا تو یہ جادو سا کت ہو جائے گا اور ہماری جامعات کے اساتذہ اسے ایک finished product کے طور پر مٹکی انداز سے پڑھاتے رہیں گے۔ اس کی ترویج کے لیے ضروری ہے کہ اسے وہاں سے باہر نکال کر دائیں بائیں دیکھنے کی سہولیت بھی میسر کی جانی چاہیے۔

ایک سو اس جسے نیر صاحب نے نہیں اٹھایا لیکن میں اٹھاتا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ کیا وجہ ہے کہ ڈاکٹر نارنگ کی دسمبر ۱۹۹۳ء میں اشاعت پذیر ہوئی کتاب "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" کے بعد مقرر قضا میں اور مقالوں کے تو ڈھیر کے ڈھیر اس موضوع پر موجود ہیں لیکن ایک دو کتابوں سے قطع نظر کوئی محققانہ کتاب شائع نہیں ہوئی در آخر میں، مجھے بھی اپنی آواز نیر صاحب کے ساتھ ملانے کی اجازت دیجئے، کہ ساختیات میں یک کی یہ ہے کہ اس کا سر مرکز معیار شغفتہ ہے اور اس نے تاریخ کو ریادہ بیت نہیں دی۔ میں نے ڈاکٹر احمد سہیل کی کتاب کے پیش لفظ میں تحریر کیا تھا: "تخلیقی قوت کی کارکردگی کی ساخت تاریخی، دیوانی اور حیاتیاتی منظر و پس منظر کے چوکھنے میں رکھ کر بھی کی جاتی رہی ہے اور یہی وہ نقطہ ہے جہاں بقوں ڈیوڈ وڈ، ساختیات کو اپنے رشتہ بہت پہلے جوڑ لینا چاہیے تھا۔" میں نے اس مختصر نوٹ میں نیر صاحب کے مقالے پر زیادہ کچھ نہیں لکھا، حارس کہ مضمون اس قدر جامع ہے کہ صفحے کے صفحے سیاہ کیے جاسکتے تھے (اور پھر ساختیات میرا

پسندیدہ موضوع ہے!) بہر حال مجھے یہ دیکھ کر بے حد خوشی ہوئی ہے کہ نیر صاحب کا یہ مقالہ اس موضوع پر ایک مسلم اشیوت اور فیلسوفانہ ستارہ ہے۔

”کل فراق کے لفظی پیکر“ میں ناصر عباس نیر صاحب نے وہی طریق کار پنا یا ہے جس کی توقع تھی۔ پہلے جسے میں پیکر یعنی شے کی تشریح کرتی ہے۔ یہ تاویل و توجیہ وضاحت کی حد تک ہی رہتی ہے اور مقالے پر حادی نہیں ہوتی۔ Robin Skelton کے حوالے سے تشالوں کی تین اقسام کا ذکر کیا گیا ہے، ولی، مائٹری اور ٹائی۔ چنانچہ سکیشن کی اس درجہ بندی کوئی رمانہ، ہرین غسیات نے نصابی یا درسیاتی تسلیم کیا ہے تو بھی نیر صاحب کا اس پر انحصار کرنا اس لیے ضروری دکھائی دیتا ہے کہ وہ ایک ایسے شاعر کی پیکر تراشی کے حسن کارکردگی کی کھون کرنا چاہتے ہیں، جو اپنی تشالوں کو دیکھی جا سکنے والی محسوس کی جا سکنے والی اشکال میں ڈھالتا ہے۔ مجھے خود شاید ”تشال گری“ کے آرٹ کو جیومیٹری کا آرٹ سمجھے میں کچھ دشواری پیش آتی ہو لیکن میں نیر صاحب کی اس مشکل کو بھی سمجھتا ہوں جس کے تحت انھوں نے اس کو بلا واسطہ تشالیں، بلا واسطہ نقل و نقل و تشالیں، مرکب تشالیں، وغیرہ میں قسیم کیا ہے۔ ایک سمیٹار کے لیے تحریر کردہ مقالے میں شاید یہ catagonization سامعین کے لیے آسانی کا باب داکرتی ہے۔

فرق حسن پرست شاعر ہے۔ یہ حسن چاہے نسوانی ہو یا مظاہر قدرت کا ہو یا ایک جذب و متشکل کرنے سے ذہن میں تصویر کی طرح اجاگر ہوتا ہو، وہ اسے الفاظ کا جامہ پہناتے ہوئے تصویر کی مضمون سے ہم کنار کرتا ہے۔ ایک لفظی پیکر اور نہ کہیے کیا جا سکتا ہے، اس کا جواب فراق کے ان سینکڑوں اشعار میں موجود ہے، جو قاری یا سامع کے حواس خمسہ سے، بے استوار کر کے اسے بالکل ایسی ہی ذہنی کیفیت اور اس کے نشے سے سرشار کر سکتے ہیں جو شعر کہتے ہوئے شاعر کے دس دو ماغ پر مسلط تھی۔ ”دس میں ذہا ہوا ہر جامدن“ بالقابلہ ”کردنیں مٹی ہوئی صبح چمن“ کو ہم لکھ چاہیں تو بھی ان خانوں میں تقسیم نہیں کر سکتے جن کا ذکر اچکا ہے۔ محبوب کے ”قبتم کی یاد“ کے آئے وائر ”مندروں میں چراغوں کے گل اٹھنے“ سے تعبیر کیا جائے تو استعارے کے ایک یاد سے زیادہ پہلے نکلتے ہیں، جن میں مندر کا تقدس، دیویوں کے جہنم کا وقت اور دیو راسیوں کے رقص کا کنہ یہ بھی شامل ہیں۔ نیر صاحب ان پیکروں کو جو خیاں و تصویر میں بدلتے ہیں اور اس کے لیے مشابہت کو بنیاد بناتے ہیں، نئی لسانی تصویر سے جوڑتے ہیں جس میں خیال کا کوئی آزاد وجود نہیں اور وہ لسانی ساخت اور ثقافتی نشانیات کے تابع ہے۔ ن کا کہنا بھی ہے کہ ان کی نوعیت بڑی حد تک تشبیہی ہے، لیکن فراق کے ہاں پیکر تراشی کے وہ نمونے بھی ملتے ہیں (اور بکثرت ملتے ہیں) جن میں یہ مشابہت بجائے خود ایک خیاں ہے اور جوڑنے والی کڑی ہی اس خیاں کی انہی پکڑ کردوئوں کے وصل میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ یہ انفسوں کا مقام ہے کہ فرق پر ابھی وہ کام نہیں ہوا

جس کی اشد ضرورت تھی۔ پاکستان میں اس عظیم شاہکار کو جوہر پس پشت ڈال دیا گیا اور ہندوستان میں بھی یا تو ہندوئی ساطیر اور سنسکرت ناکوں میں شد بد نہ رکھنے کی وجہ سے اُردو کے بہت سے غیر ہندو ثقافتوں نے فرقہ کی شاعری کو رستے ڈرتے ہاتھ نہیں لگایا اور یہ فراق کے عصر ہونے اور ان کی عادات و خصلات (بے خوشی، اُردو پرستی وغیرہ) کی وجہ سے ان کی شاعری اور شخصیت میں تیز روانہ نہیں رہی۔ تین چند جین (مردوم) ان میں سے ایک ہیں۔ اگر میں غلط نہیں کہتا تو ناصر عباس خیر پاکستان کے ان گنے گنے (یعنی دو یا تین) تنہا حضرات میں سے ایک ہیں جنہیں فراق پر لکھنے کا خیال آیا۔ مجھے خوشی ہوئی اُردو اس سلسلے کو بڑے بڑے محاسن اور فرقہ پرستوں کے ایک سلسلے کی بنیاد رکھیں۔

ادب اور ادبی تحریک ایک مختصر مقام ہے۔ چوں کہ موضوع مبہم ہے اس لیے تیر صاحب پہلے کچھ سوالات اٹھاتے ہیں اور پھر ایک ایک کر کے ان کے جوابات دھونڈتے کی سعی کرتے ہیں۔ سوالات بھی تحریک کی "ضرورت" کے بارے میں ہیں۔ کیا ادب کے فروغ و اشاعت کے لیے یا ادب کی موزوں تشبیہ و تمثیل کے لیے یا ادب کی تخلیق کے بنیادی فرض کے لیے یا "بڑے ادب" کی تخلیق کے لیے ایک تحریک کا ہونا لازمی ہے؟ تیر صاحب ان سوالات کو (۱) مادی، سماجی و اجتماعی اور (۲) نفسیاتی و انفرادی دو حصوں میں تقسیم کرتے ہیں اور جوابات کو بھی ان زمروں میں رکھتے ہیں۔ ان کی بحث و قیاس اور مدلل ہے۔ یونانی Muses (جن کو یونانیوں نے دیویاں تسلیم کیا تھا) سے شروع کر کے دو تخلیقی عمل کی کارکردگی کے سائنسی اور نفسیاتی عوامل تک پہنچتے ہیں۔ کائنات کے حوالے سے causality یعنی علیت کی بات کرتے ہیں اور تب "ذات" اور "کردار" تک پہنچ کر آئیڈیالوجی کی مدد سے یہ سراٹھاتے ہیں کہ کیا پہلے سے طے شدہ ایک ایک رخی اور مخصوص مقصد کی تکمیل کے لیے خلق کیا گیا ادب "بڑا ہو سکتا ہے"۔

گلوبلائزیشن اور اُردو زبان ایک مبہم مقام ہے۔ گزشتہ چند برسوں میں "گلوبلائزیشن" ایک زیرِ مباحثہ اصطلاح رہی ہے۔ چوں کہ تیسری دنیا کے دانشوروں کے مطابق اس کا بنیادی محرک مغربی طاقتوں کے دو عوامل ہیں جن سے سارے کزم ارض (ملاحظہ کریں "گلوبلائزیشن") کو ایک ایسے اقتصادی شکنجے میں جکڑ دیا گیا ہے، جس کی امپیریل ازم اور نوآبادیاتی نظموں کے خاتمے کے بعد مغربی طاقتوں کو اشد ضرورت تھی۔ اس مقالے میں تیر صاحب پہلے تو اپنی اصطلاحات کے چبانے سے شروع کرتے ہیں۔ گلوبلائزیشن کے تصور کو "عالم گیر انسانی تصور" سے منسوب کرتے ہیں۔ یہ ثابت کرتے ہیں کہ مغربی ممالک یہ سمجھتے ہیں کہ انسانی معاملات میں کنٹرول کا ایک ذریعہ زبان بھی ہے۔ تیسری دنیا کی زبانیں، تیر صاحب بجا فرماتے ہیں، ان یورپی سوداگروں کے لیے ایسی ہی commodities ہیں جیسے کہ صارفین کے لیے دیگر مصنوعات ہیں۔ ایک نپے تلے اور پہلے سے طے شدہ

پان کے مطابق تیسری دنیا کی زبانوں کو "ثقافتی یکسانیت" کے طور پر استعمال کرنے کی کوششیں اب زیادہ تیز ہو گئی ہیں۔ انگریزی، ایک ایسی زبان ہے جس کی لسانی کمزور سے دنیا کی چھ ہزار زبانوں میں سے بیشتر کا گھٹا گھٹا ہو سکتا ہے۔ یہ ایک بشریاتی اور ثقافتی امید ہے، کیونکہ "زبان ختم ہونے سے ایک پوری ثقافت ختم ہو جاتی ہے"۔

اردو زبان کے تعلق سے نیر صاحب پاکستان کی مثال دیتے ہیں جس میں انگریزی بولنے والوں کا تناسب اردو اور صوبائی زبانوں کے مقابلے میں سب سے کم ہے لیکن پھر بھی اسے ایک مقتدر حیثیت حاصل ہے۔ ان کے مطابق یہ ایک امید ہے کہ اب نامور بزرگ اردو ادبا انگریزی میں لکھنے لگے ہیں۔ "اس کے علاوہ روزمرہ کی زبان میں بھی کسی ایک حصے میں نصف سے زیادہ اغاظ انگریزی کے بھرتے ہوئے ڈب یہ سمجھتے ہیں کہ وہ تعلیم یافتہ ہونے کا ثبوت دے رہے ہیں۔ یہ ایک لسانی anarchy ہے جس کا کافی احوال تو کوئی تدارک نظر نہیں آتا۔ بہر حال اس مقالے میں ناصر عباس نیر صاحب کا رویہ متوازن ہے۔ وہ آخر میں یہ کہتے ہیں کہ اگر اردو زبان کے تعلق سے دیکھیں تو کوئی "حقیقی طور پر گلوبل ٹیکالوجیکل ورسائسی اور تنقیدی اصطلاحات اردو میں داخل ہو رہی ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ حقیقی گلوبل اور صوبائی گلوبل میں فرق روا رکھا جائے۔"

فلکشن کی تنقید: پرانے اور نئے نظری مباحث جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے، فلکشن کے بارے میں نہیں ہے، فلکشن کی تنقید کے بارے میں ہے۔ حسب دستور نیر صاحب پہلے دو سوالات پوچھتے ہیں اور اس کے بعد ان کے جوابات تلاش کرنے میں سرگرم عمل ہو جاتے ہیں۔ (بیشتر مضامین میں یہی ن کا طریق کار ہے۔) پہلا سوال فلکشن اور زندگی کے باہمی تعلقات کے بارے میں ہے اور دوسرا زندگی کے ساتھ اس کے تعلق سے قطع نظر اس کی اپنی آراء اندہ حیثیت اور شعریات سے متعلق ہے۔ اس سوال کے جواب کا نیکہ جو کہ وہ افلاطون کی دو اصطلاحات Mimesis اور Digesis برت کر شروع کرتے ہیں۔ ازل لذر کسی وقوعے کی "نقل بربر اصل" ہے اور اس میں شاعر کے تخیل کے لیے بہت کم جگہ ہے، جب کہ دوئم نقل سے پھر آئے نقل کر ایک ایسی "واقعہ نگاری" ہے جس میں شاعر کا تصور تخیل (ور کسی حد تک منظم نظر بھی) شامل ہو سکتا ہے۔ مضمون نگار اپنی بات نقل بربر اصل سے شروع کر کے اور اسے حقیقت نگاری کے پہلے ادوار سے لے کر مارکسی تنقید کے وسط بیسویں صدی تک کے زمانے تک لے جاتا ہے اور لکھتا ہے کہ زندگی کی معتبر نقاد کے جوش میں Digesis کی طرف بہت کم دھیان دیا گیا اور یہ میلان روسی ہیئت پسندوں اور ساختیات کے نظریے کے بعد ہی شروع ہوا کہ فلکشن کی شعریات اور اس کی رسمیات کیا ہیں اور یہ فلکشن کی دریافت میں کیسے مددگار ثابت ہوتی ہیں۔

پہلا سوال زبان کی اہمیت کا ہے کہ آیا وہ "کسی مشاہدے، تجربے یا واقعے کی ٹھیک ٹھاک ترجمانی

بھی کر سکتی ہے یا نہیں۔" نیر صاحب اس پر سیر حاصل بحث کرتے ہیں۔ ایک نادرک سوال یہ بھی ہے کہ کیا زبان

کسی واقعے کی کاغذ پر ترجمانی کے عمل میں غیر جانبدار ہے؟ اس سوال کا جواب اثبات اور نفی دونوں میں دیا جاسکتا ہے اور مضمون نگار نے روکی ہیئت پسند و ردی میر پر اپ کے حوالے سے اس کو بھی اٹھکا رہا ہے۔ پر اپ نے ہی اپنے ملک کی پری کہانیوں کو پچانہ بنا کر کہانی Fabula اور پلاٹ Szuzhot میں تمیز و ریافت کی۔ کہانی تو سیدھی سادی و داستان ہے جو واقعات کا مجموعہ ہے جب کہ پلاٹ ان واقعات کا وہ منظم تانہا بنا ہے جو کہانی کار کے تخلیقی ذہن سے چھن کر قاری تک پہنچا ہے۔ پر اپ کے بعد نیز فرامیسی ساختیات پسندوں کا ذکر کرتے ہیں جنہوں نے روکی ماڈل کی بنیاد پر ہی، ماسٹر کے لسانی ذخائے کی تعمیر و تشکیل کی۔ لیوی ستراس اور اسے سبے گریہ اس نے پر اپ کے پری کہانیوں کے اخذ سے رونما ہوئی بنیادی ماہیت و حقیقت سے بیانے کا Actantial Model پیش کیا اور اور بیانے کی اس گرامر کو مرتب کرنا چاہا، جو تمام بیانیوں کی روح رواں ہے۔ اس بحث و مختلف پورپی ملکوں درزبانوں کے مفکروں کے خیالات سے مستفید کرتے ہوئے نیز صاحب ایک بار پھر کہانی اور پلاٹ کے فرق کی طرف لڑتے ہیں۔ پلاٹ کی جگہ "گھمبہ" discourse کی اصطلاح کا استعمال فرامیسیوں نے کیا۔ اس کے بعد مضمون نگار بیانے کہانی اور گھمبہ میں فرق اور یک ہیئت و ریبحث لڑتے ہیں۔ Gerald Genette (تلفظ ژرڈ ژنیٹ) کے بیانیات کا کام کا بہت کم علم ہماری زبان کے نقادوں کو ہے، لیکن مضمون نگار نے اس کے حوالے سے کہا ہے کہ اس نے بیانے میں کہانی اور گھمبہ کے علاوہ ایک تیسرے عامل کی نشان دہی کی ہے، جسے اس نے عمل بیان یا Narrative Act کہا ہے۔

یہ مضمون ایک جامع و ستاویز ہے اور اس میں مضمون نگار کے سارے دلائل کا شمار یہ بنانے کا مطلب یہ ہوگا کہ میں اس مختصر دیباچے میں اس کا ایک خلاصہ پیش کروں۔ یہ کام ممکن بھی نہیں ہے اور ضروری بھی نہیں ہے۔ یہ جامع و ستاویز جامع ہونے کے باوجود اس قدر مربوط اور مدلل ہے کہ اس میں سے اُتریک جملہ بھی دھرا دھرا ہو جائے تو یہ اپنا رہا کھو بیٹھے گا۔ اس کے آخر میں جامع و ستاویز اس کا ایک خاص وصف ہے۔

مجھے یہ کہتے ہوئے بھی خوشی محسوس ہو رہی ہے کہ میں نے ان مضامین کو اپنی حلاوت کے باوجود بحد خوشی سے پڑھا۔ کچھ تکتے تو ایسے تھے جن کے بارے میں میری دقیقیت محدود تھی ورنہ مضامین نے اس میں اضافہ کیا۔ ان کی arrange and reach وسیع ہے کہ انہیں پڑھنے اور سمجھنے کے لیے encyclopaedic knowledge کی ضرورت ہے اور میں تو ۷۷ برس کی عمر میں نصف صدی تک جماعت میں پڑھانے کے بعد اب بھی ایسے محسوس کرتا ہوں جیسے میں علم کے بحر ذخار کے ساحل پر کھڑا سپہاں چن رہا ہوں۔ جانے کس میں سے کوئی موتی نکل آئے!

نوآبادیاتی صورتِ حال

۱۸۵۷ء نے ہماری تاریخ کو ہی نہیں ہمارے تاریخی شعور کو بھی بدل کے رکھ دیا۔ اس کے بعد ہم نہ صرف نئے عہد میں داخل ہوئے بلکہ خود کو اور اردوں کو نئے زاویوں سے دیکھنے لگے اور یہ نئے زاویے ہم نے خود تخلیق نہیں کیے تھے۔ نئی تاریخ نے یہ ہمیں تھما دیے تھے۔ یہ عمل ایک

ایسے لمحے میں ہوا تھا کہ ہم انکار نہیں کر سکے۔ انکار کا انجام ہمارے سامنے تھا۔ اس غیر معمولی ”انقلاب“ کو محض عسکری طاقت نے ممکن نہیں بنایا۔ عسکری طاقت تو ایک وسیلہ تھی جو دیگر وسائل کے ساتھ گٹھ جوڑ کیے ہوئے تھی۔ اصل یہ ہے کہ مذکورہ انقلاب کو جس بات نے ممکن بنایا وہ نو آبادیاتی صورت حال تھی۔ اس صورت حال نے متعدد وسائل اور تدبیروں کو یک جا کیا اور انھیں بروئے کار لائی۔

سوال یہ ہے کہ نوآبادیاتی صورت حال کیا ہے؟

نوآبادیاتی صورت حال، فطری اور منطقی صورت حال نہیں ہے۔ یہ از خود کسی قابل فہم فطری قانون کے تحت رونما نہیں ہوتی۔ ہر چند اس کی رد نمائی تاریخ کے ایک خاص لمحے میں ہوتی ہے، مگر تاریخ کا یہ لمحہ کسی الہامی حکم یا فطری طاقتوں کے اپنے قوانین کی ”پیداوار“ نہیں ہوتا۔ اسے ”پیدا“ کیا جاتا اور تشکیل دیا جاتا ہے۔ چوں کہ ”پیدا“ کیا جاتا ہے، اس لیے مخصوص مقاصد کے حصول کو سامنے رکھا جاتا ہے، لہذا کہا جاسکتا ہے کہ یہ انسانوں کے مخصوص گروہ کے ہاتھوں مخصوص مقاصد کی خاطر برپا ہونے والی صورت حال ہے۔ اس گروہ کو نوآبادکار نام دیا گیا ہے۔ نوآبادکار بعض تاریخی قوتوں کو اپنے اختیار میں لاکر ایک نئی ”تاریخی صورت حال“ کی تشکیل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے، جو اس کے سیاسی اور معاشی مفادات کی کفیل ہوتی ہے۔ دوسری جنگ عظیم تک نوآبادکار یورپی (برطانیہ اور فرانس بالخصوص) تھے۔ بعد میں نوآبادکاری پر امریکا نے اجارہ داری قائم کر لی، مگر بانداز دگر اس نے براہ راست نوآبادیات بنانے کے بجائے بالواسطہ طریقے سے نوآبادیاتی صورت حال کو پیدا کرنے اور اپنے قابو میں رکھنے کی حکمت عملی اختیار کی ہے۔

نوآبادیاتی صورت حال کی ”منطق“ ”مہویت“ سے عبارت ہے۔ یہ دونوں کو تشکیل دیتی ہے۔ ایک نوآبادکار کی دنیا اور دوسری نوآبادیاتی یا مقامی باشندوں کی دنیا۔ دونوں دنیا میں ایک دوسری کی ضد ہوتی ہیں۔ فرائز فینین کا کہنا ہے کہ یہ ضد کسی بڑی اکائی کو پیدا کرنے کے لیے نہیں ہوتی۔ یہ دونوں ارسطائیسی منطق کے تحت ایک دوسرے کو خارج کرنے کے اصول پر قائم

رہتی ہیں۔ (اتحاد کان خاک، ص ۳۴) یہ تو بجا کہ نوآبادکار کی دنیا، مقامی باشندوں کی دنیا کو خارج کرنے کے اصول پر قائم رہتی ہے۔ نوآبادکار اپنی شخصیت، اپنی ثقافت، اپنے علمی ورثے، اپنے سیاسی نظریات، اپنے فنون کے بارے میں جو آرا پھیلاتا ہے، وہ نوآبادیاتی دنیا کے افراد کی شخصیت، ثقافت، علم اور فنون کے متعلق موجود آرا کے متضاد اور انھیں بے دخل کرنے والی ہوتی ہیں، مگر یہ درست نہیں کہ مقامی باشندوں کی دنیا، نوآبادکار کی دنیا کے اوصاف کو خارج کرنے کا اصول قائم کرتی ہیں۔ اپنی متقابل دنیا کی اشیاء اور تصورات کو خارج کرنے کے لیے اقتداری حیثیت کا، لک ہونا ضروری ہے، نوآبادیاتی دنیا اس سے بڑی طرح محروم ہوتی ہے۔ اپنی محرومی کا ادراک، نوآبادیاتی دنیا دو صورتوں میں کرتی ہے: محرومی کے خاتمے کی صورت میں اور محرومی کے سبب کی صورت میں۔ پہلی صورت میں وہ نوآبادکار کی دنیا کو جذب کرنے کی کوشش کرتی ہے اور دوسری صورت میں وہ نوآبادکار کو اپنی محرومی کا سبب سمجھتی اور اس کے خلاف بغاوت کا تصور کرتی اور شاذ و نادر مظاہرہ کرتی اور اپنی بازیافت پر مائل ہوتی ہے۔ مگر سب صورتوں میں وہ نوآبادکار کی دنیا کے اخراج سے قاصر رہتی ہے۔

نوآبادیاتی دنیا کی دو میں تقسیم کا اختیار، نوآبادکار کے پاس ہوتا ہے۔ نوآبادکار محض اس تقسیم کے ذریعے اپنے اختیار کا مظاہرہ ہی نہیں کرتا، اس تقسیم کے نتیجے میں اپنے اختیار کو بڑھاتا بھی ہے۔ یہ تقسیم طبعی اور ذہنی، بہ یک وقت ہوتی ہے۔ نوآبادکار اپنی اقامت گاہوں، چھاؤنیوں، دفاتر کو مقامی باشندوں سے الگ رکھتا ہے، اور مقامیوں کو ان کے قریب پھنکنے کی سختی سے ممانعت ہوتی ہے۔ ”کتوں اور ہندستانوں کا داخلہ ممنوع ہے“ کی سختی جگہ آویزاں ہوتی ہے۔ آرکی مکین کے شکوہ، حفاظتی دستوں کی طاقت اور تعزیری قوانین کے ذریعے مقامی باشندوں کو دور رہنے پر مجبور کیا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں نوآبادکار اپنے طرز حیات اور طرز کار کے ذریعے بھی اپنے مختلف اور ممتاز ہونے کا تاثر برابر اُبھارتا رہتا ہے اور نوآبادیاتی باشندوں کو دور رکھتا ہے۔ یہ دو طرح کی تقسیم نوآبادکار کی طاقت کو مسلسل بڑھاتی ہے۔ اور یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس طاقت کا نشانہ

نوا بادیاتی قوم ہوتی ہے۔ نوا بادکار کی طاقت جتنی بڑھتی ہے، مقامی لوگوں کی طاقت اسی تناسب سے گھٹتی ہے، بل کہ یہ کہنا درست ہوگا کہ نوا بادکار، نوا بادیاتی اقوام کی طاقت کو اپنی طاقت میں شامل کرتا رہتا ہے۔

نوا بادکار، نوا بادیاتی دنیا کو دو میں تقسیم ہی نہیں کرتا، نوا بادیاتی باشندوں کی دنیا کو تشکیل بھی کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں نوا بادیاتی باشندوں کی دنیا ان کی اپنی دنیا نہیں ہوتی، انھیں اپنی دنیا پر کوئی تصرف اور اختیار نہیں ہوتا، نہ اس دنیا کے حقیقی، عملی معاملات پر اور نہ اس دنیا کے تصور اور اس کے نظام اقدار پر۔ وہ اپنی ہی دنیا میں الجھتی، اور اس سے باہر ہوتے ہیں۔ غضب یہ ہے کہ نوا بادیاتی باشندے کو نوا بادکار جو تصور ذات دیتا ہے وہ اسے بالعموم قبول کرتا اور اس کے مطابق جینا شروع کر دیتا ہے اور نوا بادیاتی دنیا میں جو کردار اسے ادا کرنے کے لیے کہا جاتا ہے، وہ اسے عموماً تسلیم کر لیتا ہے۔ فرائز فینن، البرٹ مسمی اور ایڈورڈ سعید مینوں اس امر پر متفق ہیں کہ نوا بادیاتی اقوام، نوا بادکار کے دیے گئے تصور ذات اور کردار کو تسلیم کر لیتی ہیں، اور اس کی وجہ سے نوا بادیاتی نظام قائم رہتا ہے۔ چنانچہ یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہیں کہ نوا بادیاتی نظام کی برقراری میں خود مقامی باشندوں کا انفعالی کردار معاونت کرتا ہے۔

نوا بادیاتی باشندوں کو ایک ایسا "تصور ذات" دیا جاتا ہے، جو نوا بادیاتی نظام کے قیام و استحکام میں مدد کرتا ہے۔ البرٹ مسمی کے مطابق نوا بادکار مقامی باشندوں کی اساطیری تصویر بناتا ہے اور اس میں انھیں ناقابل یقین حد تک کاہل دکھایا جاتا ہے۔^(۱) جب کہ فرائز فینن کا کہنا ہے کہ نوا بادیاتی باشندے کے لیے جو اصطلاحیں نوا بادکار استعمال کرتا ہے، وہ حیوانیات کی اصطلاحیں ہیں۔ (انٹارگان خاک، ص ۳۸) کاہل یا حیوان کہنے کا مطلب مقامی باشندوں کو انسانی درجے سے گراتا ہے۔ نوا بادکار خود کو انسانی درجہ پر فائز قرار دیتا اور انسانی پیمانے کی مثال کے طور پر پیش کرتا ہے۔ نوا بادیاتی اقوام کو کاہل اور حیوان باور کرا کے اولاً یہ بات ثابت کی جاتی ہے کہ انھیں ذہنی تحرک اور جست جو سے کوئی واسطہ نہیں، افکار و علوم کی تخلیق سے انھیں کوئی دل

چسپی نہیں۔ یہاں نوآبادکار اپنے ذہنی تحریک، جست جو، اور اپنے علوم کو بہ طور نمونہ پیش کرتا ہے۔ نوآبادکار اپنے اقتدار کے مراکز، پولیس اور عدالت کے نظام کو جائز ثابت کرتا ہے کہ کابلوں اور حیوانوں کو قابو میں رکھنے کے لیے پولیس کا جابرانہ اور عدالت کا سفاکانہ نظام ناگزیر ہے۔ نوآبادیاتی باشندے بالعموم اپنے کابل اور حیوان ہونے کا یقین کر لیتے ہیں۔ اس یقین کو پیدا کرنے کے لیے نوآبادکار کئی نفسیاتی حربے بروئے کار لاتا ہے۔ اور سب سے بڑا حربہ اپنی مقتدر حیثیت کا مختلف طریقوں اور ذالیوں سے مظاہرہ ہے۔

نوآبادکار اور نوآبادیاتی باشندہ دونوں اپنی حیثیتوں سے برابر آگاہ ہوتے ہیں۔ نوآباد اپنے آقا، مقتدر اور استحصال کنندہ ہونے کا شعور رکھتا ہے اور نوآبادیاتی باشندہ اپنے محکوم، بے بس اور استحصال زدہ ہونے کی آگاہی رکھتا ہے مگر دونوں کی آگاہی کا درجہ یکساں نہیں ہوتا۔ نوآبادکار کی آگاہی اختیار و اقتدار سے وابستہ ہونے کی وجہ سے غیر محدود اور ارتقا پذیر ہوتی ہے، وہ اپنے استحصال مقاصد کو برابر وسعت دیتا اور ان کے حصول کے لیے نئے نئے وسائل کی دریافت میں مصروف رہتا ہے مگر نوآبادیاتی باشندے کی آگاہی محسوسیت اور استحصال زدگی کی وجہ سے محدود، مشروط اور منجمد ہوتی ہے۔ اقبال نے اس شعر میں یہی حقیقت واضح کی ہے:

بھروسہ کر نہیں سکتے،

غلاموں کی بصیرت پر

کہ دنیا میں قضا مردان

خر کی آگاہ ہے جتنا

(بال جبریل، ص ۱۷)

(۲۷)

بدن غلام کا سوزِ عمل

سے ہے محرم
کہ ہے مرد و علاحوں
کے روز و شب پہ حرام

(ضرب کلیم ص ۱۷۱)

نوآبادکار اپنی نگاہی کی مقتدر حیثیت و نوآبادکار کی زندگی کے تمام شعبوں میں ہدایت کرنے کی حکمت عملی وضع کرتا ہے۔ ایڈورڈ سعید کا یہ تجزیہ چشم کشا ہے۔

"(Authority) is formed, irradiated, disseminated, it is instrumental, it is persuasive, it has status, it establishes canons of taste and value, it is virtually indistinguishable from certain ideas it dignifies as true and form traditions, perceptions and judgements it forms, transmits, reproduces."

(Orientalism, P 19-20)

نوآبادکار خود کو نوآبادیاتی اقوام کے سامنے قدر اور اصول کے طور پر پیش کرتا ہے۔ پیش کرنے کا طریق کار علمی اور فلسفیانہ ہو سکتا ہے مگر اصل میں یہ اصول، طاقت اور اقتدار سے عبارت ہوتا ہے۔ نوآبادکار جب نوآبادیاتی اقوام کے علوم، زبان، ثقافت، تاریخ اور ادب کا مطالعہ کرتا ہے تو یہ معروضی، غیر جانب دارانہ مطالعہ نہیں ہوتا۔ اس کی نوعیت ڈسکورس کی ہوتی ہے۔

ڈسکورس ایک ایسا کلامیہ ہے، جو سچائی کے مقابلے میں طاقت کو اہمیت دیتا ہے۔ سچائی یا 'علم' کو ڈسکورس دریافت ضرور کرتا، یا اس کا دعوا کرتا ہے، مگر یہ 'علم' مطلق، آفاقی اور معروضی نہیں ہوتا 'سماجی' ہوتا ہے۔ ڈسکورس کسی ایسے سرچشمے یا قانون کو تسلیم نہیں کرتا، جو 'علم' کی مطلقیت کو

ثابت کرے۔ علم کی صداقت کا تعین ڈسکورس کے اپنے قوانین کرتے ہیں۔ گویا کسی شے کا 'علم' یا سچائی وہی ہے، جسے ڈسکورس کے قوانین، علم اور سچائی کا درجہ دیں۔ ان قوانین کا تعین طاقت کرتی ہے۔ "لوگ صرف اسی کو سچائی قرار دیتے ہیں، جو سچائی کے ان معیارات کے مطابق ہو، جنہیں اس عہد کی سیاسی یادداشت وراثہ مقتدرہ نے سچائی قرار دیا ہو۔" (۲)

نوآبادکاروں نے نوآبادیاتی اقوام کا مطالعہ ڈسکورس (۳) کے طور پر کیا۔ نوآبادکاروں نے ایشیائی، مشرقی اور افریقی اقوام کا 'علم' حاصل کیا، مگر نہ صرف اس علم کی صداقت کا تعین، صداقت کے اپنے، مغربی معیارات سے کیا جو اس عہد میں غالب تھے، بل کہ اس علم کو اپنی طاقت بھی بنایا۔ یعنی اس علم کو اپنے اقتداری مقاصد کے حصول کا ذریعہ بنایا۔ ایذاور ذسعد نے شرق شناسی میں نوآبادکاروں کے ڈسکورس کا ہی مطالعہ پیش کیا ہے۔ چوں کہ نوآبادیاتی اقوام اور ثقافت کا مطالعہ ایک ڈسکورس کے طور پر تھا، اس لیے نوآبادیاتی اقوام نے خود اپنے متعلق 'علم' نوآبادکاروں کی تحریروں سے حاصل کیا۔ ڈسکورس نے نوآبادیاتی اقوام کے مغربی مطالعات کو استناد کا درجہ دیا۔

نوآبادکاری تشکیل دی گئی دنیا میں، نوآبادیاتی باشندوں کے لیے، بقول، برٹ مکی، دو صورتیں ہوتی ہیں: انجذاب اور بغاوت۔ (The Colonized and the Colonized, P 184) نوآبادیاتی باشندے نوآبادکار جیسا بننے کی کوشش کرتا ہے، اس کی شخصیت، ثقافت، نظام فکر، اقتداری نظام کو مکمل طور پر جذب کرنے کی سعی کرتا ہے، یا پھر اس کے خلاف بغاوت کرتا اور اپنی بازیافت کے عمل سے گزرتا ہے۔ ان دونوں صورتوں میں سے کسی ایک کا انتخاب بھی، نوآبادیاتی باشندے کا اپنا فیصلہ نہیں ہوتا۔ یہ نوآبادیاتی صورت حال ہے، جو کبھی ایک اور کبھی دوسرے کے انتخاب کا موقع پیدا کرتی ہے۔ ان دو صورتوں کے علاوہ ایک تیسری صورت بھی ممکن ہوتی ہے، جو دونوں کا امتزاج ہوتی ہے۔ نوآبادکاری ثقافت کو جذب بھی کیا جاتا ہے اور اپنی ثقافتی شناخت کو قائم بھی رکھا جاتا ہے۔ انجذاب کی صورت میں مغربیت میں

اعتقاد پختہ ہوتا ہے۔ بغاوت کی صورت میں ملاقائیت یا قومی شناخت کو فروغ ملتا ہے اور امتزاج کے سبب آفاقیت کے نقطہ نظر کا دعوا کیا جاتا ہے، آفاقیت بھی دیگر دو کی طرح نوآبادیاتی صورت حال کی "عطا" ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا نوآبادیاتی صورت حال میں انجذاب، بغاوت اور آفاقیت کی اصل روح تک رسائی کا امکان ہوتا ہے؟ کیا نوآبادیاتی باشندہ ایک حقیقی یورپی مغربی فرد بن سکتا، اپنی اصل ثقافت کے مکمل احیا پر قادر ہو سکتا اور وہ مختلف اور متباہن ثقافتی نگاہوں کے امتزاج کو ممکن بنا سکتا ہے؟ جب تک نوآبادیاتی صورت حال برقرار رہتی ہے اور نوآبادیاتی باشندہ اس کے جبر میں ہوتا ہے، وہ مذکورہ سوال کا سامنا ہی نہیں کرتا، وہ نہیں سوچتا کہ کیا کامل انجذاب، مکمل بغاوت یا مثالی آفاقیت ممکن ہے یا نہیں۔ وہ تو صورت حال کے دستیاب مواقع میں سے کسی کو اختیار کر لیتا ہے۔ یہ سوال ہمیشہ مابعد نوآبادیاتی مطالعات میں اٹھایا جاتا ہے۔ فرانز فینن اور البرٹ میمنی نے بالخصوص یہ سوال اٹھایا ہے اور ان کا موقف ہے کہ ان تینوں میں سے کوئی ایک بات بھی ممکن نہیں۔ نوآبادیاتی باشندہ نوآبادکار کو اپنے لیے جب ماڈل بناتا ہے تو خود اس جیسے بننے کی جگہ تازہ کرتا ہے۔ اور اس جگہ و تاز میں خود کو بہت پیچھے چھوڑ دیتا ہے۔

"The first ambition of the colonized is to become equal to that splendid model and to assemble him to the point of disappearing in him."

(Albert Memmi, *The Colonized and the Colonized*, P 184)

نوآبادیاتی باشندہ نوآبادکار کا اشیات اور اپنی نفی کرتا ہے۔ اشیات نفی کے اس عمل سے نرتے ہوئے وہ یہ غور نہیں کرتا کہ نہ تو کامل اشیات ممکن ہے نہ نفی۔ وہ نوآبادکار جیسا، اس لیے نہیں بن سکتا کہ وہ اپنی نوآبادیاتی حیثیت (جو

اصل میں مخلومت، ایس مادی، ذلت سے عبارت ہے) سے دست کش نہیں ہو سکتا۔ نوآبادیاتی صورت حال غلام کو آقا کا سم پد بننے کا خواب دیکھنے کی اجازت تو دیتی ہے کہ اس خواب کے ذریعے ہی نوآبادکار کی "مقتدر و مثالی" حیثیت کا تسلسلہ قائم رہتا ہے، مگر اس خواب کو پورا ہونے کی اجازت کبھی نہیں دیتی کہ اس طرح نوآبادکار اور نوآبادیاتی باشندے میں فرق منٹ جائے گا۔ یہ فرق نوآبادیاتی صورت حال کو قائم رکھنے کے لیے باشندہ ضروری ہے۔ نوآبادیاتی باشندہ انجذاب کے ذریعے نوآبادکار کا قرب حاصل کرنے اور قیمتی مراعات حاصل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے مگر یہ مراعات بھی نوآبادکار کے اپنے ملک کے شہری کی مراعات سے برابر کبھی نہیں ہوتیں۔ ان مراعات کی قیمت ہوتی ہے، جو نوآبادیاتی باشندے کو لازماً ادا کرنا ہوتی ہے۔

انجذاب کے عمل میں نوآبادیاتی باشندہ نوآبادکار کی زبان سیکھتا ہے اس کا لباس اختیار کرتا ہے، اس کے طرز بود و باش کی نقل کرتا ہے۔ نقل و تقلید میں وہ جتنا آگے جاتا ہے، اپنی تاریخ، ثقافت، اور اپنی اصل سے تباہی دور ہوتا چلا جاتا ہے۔ اپنی اصل سے دوری اسے طبعی و نفسیاتی سطح پر ضرر پہنچاتی ہے، جس سے وہ خوشی قبول کریتا ہے۔ وہ اس ضرر کو محسوس کرتا ہے، مگر نوآبادکار جیسا بننے کی خواہش کا رد اس کے احساس پر عاصب آجاتا ہے۔ یہ ایک پیچیدہ نفسیاتی عمل ہوتا ہے۔ نوآبادکار کی نقل سے ہر چند بعض مادی فوائد وابستہ ہوتے ہیں، اور ایک حد تک ان فوائد کا حصول نقل کا محرک ہوتا ہے، لیکن یہ واحد محرک نہیں ہوتا۔ اگر ایسا ہوتا تو صرف وہی لوگ یا طبقے نوآبادکار کی نقل کرتے جنہیں مادی فائدے ملتے، مگر اس کا کیا کیا جائے کہ نوآبادکار کی ثقافت کا انجذاب وہ لوگ اور طبقات بھی کرتے ہیں جو نوآبادکار سے دور ہوتے اور کسی فائدے کی انہیں توقع ہوتی ہے نہ امکان۔ انہیں ایک نفسیاتی اطمینان ملتا ہے۔ وہ نوآبادکار کی ثقافت کا تصور ایک "اعلیٰ یافتہ" کے طور پر کرتے ہیں۔ چوں کہ اعلیٰ کا تصور تجربہ کی نہیں بلکہ ان کی اپنی ثقافت کے حقیر ہونے کے لازمی اور قوی احساس کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے اس لیے حقیر کا "ترک" اور اعلیٰ کا "قبول" انہیں ایک نفسیاتی آسودگی دیتا ہے۔ چنانچہ ایک مقام آتا ہے کہ نوآبادکار کی نقل و تقلید ایک آدرش بن جاتی ہے۔

اس صورت حال کی عمدہ عکاسی ملک راجہ آئندے ناول "مجموعت میں کی گئی ہے۔ ناول کا مرکزی کردار پاکھا یروہیوں جیسا بننے کی کوشش کرتا اور خود سے کوسوں دور ہو جاتا ہے۔ پاکھے کا تعلق بھنگیوں کے "چچ" طبقے سے ہے۔ وہ انگریزوں کی نقل کے عمل میں تمام ہندوستانیوں کی نمائندگی کرتا ہے۔

"جب وہ (پاکھا) اپنے چچا کے ساتھ برٹش رجمنٹ کی بارکوں میں رہنے گیا تھا۔ وہاں ٹھہرنے کے دوران اس نے ٹامیوں کی زندگی کی جھلکیاں دیکھی تھیں۔۔۔ اسے جلد ہی ایک شدید خوشحالی نے جکڑ لیا کہ وہ بھی ان ہی کی طرح زندگی بسر کرے گا۔ سے بتایا گیا تھا کہ وہ صاحب لوگ تھے، حتیٰ ریادہ اعلیٰ آدمی۔ اسے محسوس ہوا

کہ جوان کی طرح پہڑے پہنے گا، وہ بھی صاحب بن جائے گا، اس لیے اس نے ان کی ہر بات میں نقل کرنے کی کوشش کی۔۔۔ ہا کھا خود بھی یہ جانتا تھا کہ انگریزی پہڑوں کے سوا اس کی زندگی میں کوئی چیز انگریزی نہیں تھی، لیکن اس نے حق سے اپنی نئی شکل کو برقرار رکھا اور وہ دن رات یہی پہڑے پہنے رہتا۔ وہ ہندوستانی پن کے ہر حقیر دھبے سے بچتا تھا، حتیٰ کہ بھدی شکل کے ہندوستانی لف و بھی نہیں دڑھتا تھا، حالانکہ وہ رات کو ٹھنڈے کا پتہ رہتا تھا۔“

(مچھوت، ص ۱۳۱۵)

نوآبادیاتی باشندہ، نوآبادکار کے خلاف بغاوت بھی کرتا ہے۔ یہ بغاوت براہ راست اور بالواسطہ صورتوں میں ہوتی ہے۔ جب یہ بغاوت اپنی محرومی کے سبب کے تجزیے کے نتیجے میں ہوتی ہے، مقامی، نوآبادکار کو اپنی حالت زار کا سبب سمجھتا اور اس کے خلاف بغاوت کرتا ہے تو یہ بغاوت براہ راست ہوتی ہے۔ بالواسطہ بغاوت اس طبقے کے خلاف ہوتی ہے، جو نوآبادکار کی ثقافت کے انجذاب کا قائل ہوتا ہے اور خود کو اس طرح، نوآبادکار کا حلیف بنا کر پیش کرتا ہے۔ نوآبادکار ماؤں ہوتا ہے اور بغاوت کی صورت میں اپنی تھمیس کا درجہ اختیار کر جاتا ہے۔ اصل میں بغاوت، انجذاب کا اپنی تھمیس ہے۔ انجذاب کا اثبات، بغاوت کی نفی میں اور انجذاب کی نفی، بغاوت کے اثبات میں بدل جاتی ہے۔ بغاوت میں نوآبادکار کا انکار اور اپنا اثبات کیا جاتا ہے۔ اب اسی شدت سے اپنے ماضی کی طرف رجوع کیا جاتا ہے۔ بغاوت کے نتیجے میں عداوت قائمیت اور قومی ثقافت کے احیا کی تحریکیں چلتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں تمام نوآبادیاتی ممالک میں قومی ثقافتوں کی تحریکوں کا آغاز، نوآبادیاتی نظام کے خلاف بغاوت کے نتیجے میں ہوا ہے۔ انجذاب میں استدلال سے زیادہ جذباتیت کا رفرما ہوتی ہے، بغاوت میں بھی خالص استدلال سے زیادہ جذباتیت ہوتی ہے۔ قومی ثقافت سے جذباتی وابستگی کو اچانک دریافت کر لیا جاتا ہے۔ دوبائیں فراموش ہو جاتی ہیں۔ ایک یہ کہ ثقافت ایک متحرک عمل ہے۔ ماضی کے ایک خاص حصے کو مثالی سمجھ کر اسے اپنے لیے ایک نمونہ خیال کیا جاتا اور اس کے احیا کی کوشش ہونے لگتی ہے۔ یہ نہیں دیکھا جاتا کہ تاریخ کا وہ سنہرا دور، جن تاریخی و سماجی حالات کی پیداوار تھا، وہ حالات اب نہیں رہے،

اس لیے اس کا کامل احیا ممکن ہی نہیں۔ دوسری یہ بات کہ قومی ثقافت کے تصور میں علاقائی، ثقافتی افتراقات کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ افریقہ میں نیگرو ثقافت کا تصور تشکیل دیا گیا جو ایک تجریدی تصور ہے، اور افریقہ کی مقامی ثقافتی روایات کے اختلاقات کو نظر انداز کرتا ہے۔ اسی طرح ایشیا میں عرب ثقافت کو مثال بنا کر پیش کیا گیا، پان اسلام ازم کی تحریک چلائی گئی اور عرب ممالک کے جغرافیائی، علاقائی، ثقافتی اختلافات کو پس پشت ڈالا گیا۔

البرٹ مہمی کا خیال ہے کہ نوآبادیاتی اقوام بغاوت کے عمل میں، فکر کی جوتیکنیک اور جنگ کا جو حربہ استعمال کیا جاتا ہے، وہ نوآبادکار سے مستعار ہوتا ہے۔ (دی کولونائزر اینڈ کولونائیزڈ، ص 195) شاید اس لیے کہ جسمی نوآبادکار، مقامی باشندوں کی تحریک کا مفہوم سمجھ سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں نوآبادیاتی باشندے اپنی بازیافت کے عمل میں دوہری صورت حال سے دوچار ہوتے ہیں: وہ اپنی اصل سے بھی جڑنا چاہتے اور ایک با معنی وجود بننا چاہتے ہیں مگر ساتھ ہی اپنے با معنی وجود کا ادراک نوآبادکار کو بھی کروانا چاہتے ہیں۔ نوآبادیاتی باشندے کی یہ تنگ و دو، دو وجوہ سے ناکام رہتی ہے۔ اول اس لیے کہ یہ تنگ و دو ڈسکورس کا درجہ اختیار نہیں کر سکتی، نوآبادیاتی باشندہ اس سیاسی یا دانش ورانہ یا آئیڈیالوجیکل اقتدار کا حامل نہیں ہوتا، جو کسی بات کو حقیقت تسلیم کرانے کے لیے ضروری ہے۔ اس لیے نوآبادکار مقامی باشندوں کی تحریک بازیافت کے مفہوم کو کوئی اہمیت نہیں دیتا، دوسری وجہ یہ ہے کہ اپنی بازیافت کی کوششوں کے شعور میں تاریخ کے تحریک کے اصول کو پس پشت ڈالا جاتا ہے، ماضی کے ایک عہد کو مثالی تصور کر لیا جاتا اور دوسرے زمانوں اور خود اپنے زمانے کی زندہ سچیوں کو نظر انداز کیا جاتا ہے۔ احیا اور بازیافت کے جوش میں اپنے عہد کی اصل صورت حال سے صرف نظر کرنا، عقلی اصول بن جاتا ہے۔ چنانچہ نہ تو اپنے عصر کی صورت حال کی پوری تفہیم کی ہمہ گیر کوشش ہوتی ہے نہ اسے بدلنے کی کسی حکمت عملی کو وضع کرنے کا کوئی امکان ہوتا ہے۔

آفاقی نقطہ نظر میں نوآبادکار اور نوآبادیاتی دنیاؤں کے اقتداری فرق کو ختم کرنے کی

کوشش ہوتی ہے: دونوں میں مماثلتیں دریافت کی جاتی ہیں اور انھیں یک جا کرنے کا عمل ہوتا ہے۔ یہ عمل عموماً دو صورتوں میں ہوتا ہے: ایک یہ کہ نوآباد کار کی ثقافت و آفاقی خیال کیا جاتا اور اس کی تقلید کی جاتی ہے۔ اس صورت میں فرض کر لیا جاتا ہے کہ ”آفاقی ثقافت“ تمام خطوں کے لیے ہے۔ یہ بات نظر انداز کی جاتی ہے کہ جسے آفاقی خیال کیا جا رہا ہے وہ اپنا مکانی اور زمانی تناظر رکھتی اور اسی تناظر میں بامعنی ہے۔ کسی دوسرے تناظر میں وہ اجنبی یا محدود معنی کی حامل ہے۔ دوسری یہ کہ نوآباد کار اور مقامی ثقافتوں میں متعدد اشتراکات ہیں۔ ان اشتراکات کی تلاش تاریخی اور منطقی سطحوں پر کی جائے لگتی ہے۔ اس تلاش کو عملی ضرورتوں کا جبر ہمیز کرتا ہے۔ یہیں سے تاریخ کی نئی تعبیرات کا آغاز ہوتا ہے۔ اور ان تعبیری کوششوں کا بنیادی نکتہ دونوں ثقافتوں کے درمیان موجود فاصلوں اور فرق کو ختم کرنا ہوتا اور انھیں یک جا کرنا ہوتا ہے۔ لہذا تاریخی، مذہبی، اخلاقی اور ثقافتی اشتراکات کو ڈھونڈ ڈھونڈ کر جمع کیا جاتا ہے۔ چوں کہ یہ سب کچھ نوآبادیاتی صورت حال میں ہو رہا ہوتا ہے، نیز یہ کوششیں مقامی باشندے کر رہے ہوتے ہیں، اس لیے دونوں دنیاؤں کا اقداری فرق ختم کرنے کی کوشش کامیاب نہیں ہو سکتی۔ مشرق، مشرق رہتا ہے، اور مغرب، مغرب۔ دونوں کے امتزاج کی کوشش میں ایک کا برتر اور دوسرے کا فروتر ہونا لازم ہے، لہذا جسے، آفاقی نقطہ نظر قرار دیا جاتا ہے، وہ دراصل محدود الجذب اب ہے۔ مشرق کا مغرب کو خود میں جذب کرنا ہے۔ اس کا سب سے زیادہ مظاہرہ ذولسانیت میں ہوتا ہے۔ ہر نوآبادیاتی صورت حال ذولسانیت کو جنم دیتی ہے۔ مگر دونوں زبانیں برابر رہتے کی نہیں ہوتیں، نوآباد کار کی زبان اسی کی، مہذب اور افضل ہوتی ہے، جب کہ نوآبادیاتی اقوام کی زبانیں، گنوار لوگوں کی زبانیں اور ناشائستہ ہوتی ہیں۔ زبان کا اقداری درجہ اس کے بولنے والوں کی نسبت سے متعین ہونے لگتا ہے بل کہ یہ کہنا بجا ہوگا کہ زبان ایک آلہ اظہار کے بجائے ایک ”علامتِ رجہ“ بن جاتی ہے۔ دنیا کی کوئی زبان حقیقتاً کم تر ہوتی ہے نہ نامکمل۔ وہ اپنے بولنے والوں کی جہدِ ابدی اور ترسلی ضرورتوں کی تکمیل کر رہی ہوتی ہے مگر نوآبادیاتی صورت حال میں زبان کا یہ تصور باقی نہیں رہتا۔ زبان

اپنے بولنے والوں کے سیاسی اور ثقافتی مرتبے کی نسبت سے کم تر یا برتر سمجھی جانے لگتی ہے۔ نوآبادیاتی اقوام، نوآبادکار کی زبان کو اپنے اندر جذب کرنے کی سعی کرتی ہیں، اور اپنی زبان کے لچک دار اور ترقی پسند ہونے کا دعوٰی کرتی ہیں، نیز نوآبادیاتی باشندہ یہ ایک وقت دونوں زبانوں پر دسترس کا دعوٰی کرتا ہے مگر اپنے ذولسانی اقداری نظام میں نوآبادیاتی زبان کو وہی مرتبہ دیتا ہے، جس کا تعین نوآبادکار نے کیا ہے۔ نوآبادکار بھی مقامی زبانیں سیکھتا ہے، مگر وہ کبھی ان زبانوں کو وہ مرتبہ نہیں دیتا، جو اس نے اپنی زبان کو دے رکھا ہے۔

ان باتوں کی تائید سرسید کے زبان سے متعلق خیالات سے بھی ہوتی ہے۔ ان میں آفاقیت کا مندرجہ صدر تصور کی دونوں صورتیں موجود ہیں۔

”اگر ہم اپنی اصل ترقی چاہتے ہیں تو ہمارا فرض ہے کہ ہم اپنی مادری زبان تک کو بھوس جا لیں۔۔۔ ہماری زبان یورپ کی اعلا زبانوں میں سے انگلش یا فرنچ ہو جائے۔“

(مقالات سرسید، حصہ

پانزدہم، ص ۶۶)

”۔۔۔ ہم روزمرہ کے کاموں میں بھی انگریزی کے محتاج ہیں۔ ادا دار بے کے لوگوں کو ادا دار بے کی انگریزی کی، ادا دار بے کے لوگوں کو ادا دار بے کی انگریزی کی محتاجی ہے، یہاں تک کہ ایک کنجڑے ترکاری فروش یا ایک چمار جوتی والے کو بھی اس قدر انگریزی جانا ضروری ہے کہ وہ یہ کہ سکے کے ”خوشی ہو ٹیک، خوشی نہ ہو تو نو ٹیک“

(مقالات سرسید، حصہ

ہشتم، ص ۷۷)

انجذاب، بغاوت اور آفاقیت و امتزاج کے آزادانہ مفہیم بھی ہیں جو نوآبادیاتی صورت حال میں ظاہر ہونے والے مفہیم سے مختلف ہیں۔ نوآبادیاتی باشندے جب تک، نوآبادیاتی صورت حال کے زمروں میں مقید ہو کر یہ عمل انجام دیتے ہیں، وہ اسی طرح کے نتائج

تک پہنچتے ہیں جن کا ذکر گزشتہ سطور میں ہوا ہے۔

سوال یہ ہے کہ نوآبادیاتی نظام میں کیا کوئی مقامی فرد یا گروہ آزادی کا آزادانہ مفہوم قائم کرنے کے قابل نہیں ہو سکتا؟ کیا اس نظام کا جبر اتنا شدید، اتنا ہمہ گیر اور اتنا سرایت گیر ہوتا ہے کہ ایک خطے میں ایک عہد کی تمام انسانی روئیں نوآبادیاتی نظام کی صلیب پر لٹک جاتی ہیں؟ کوئی آزاد و فعل ذہن باقی نہیں رہتا؟ اس سوال کا جواب اثبات میں دینے کی صورت میں نوآبادیاتی ممالک کی قومی اہانت وہ تصور ابھرتا ہے، جو نوآبادکار کو 'عزیز' ہوتا ہے اور اس کے تاریخی بیانیوں میں کثرت سے ابھرا جاتا ہے تاکہ اس کے ہر اقدام کا جواز مہیا ہو سکے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ہر نوآبادیاتی ملک میں کچھ افراد یا گروہ آزاد، ذہنی فعالیت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔

آخر کیسے ایک تاریخی، جبری صورت حال میں کچھ اذہان آزادی کی نعمت اور کچھ سعید روئیں نجات پانے میں کامیاب ہو جاتی ہیں؟ عام طور پر نوآبادیاتی مطالعات میں اس سوال کو دبایا جاتا ہے۔ شاید یہ ثابت کرنے کے لیے کہ مقامی باشندے صرف ایک ہی اہلیت رکھتے ہیں: انفعالیات یا جی حضوری کا کامیاب مظاہرہ کرنے کی؛ ان کا انجذاب، ان کی بغاوت اور، ذاتی زاویہ نظر سب منفعیل ہوتا ہے۔ ظاہر ہے یہ بات نوآبادکار کے حق میں جاتی ہے؛ اسے مقامی باشندوں کے ساتھ اپنے ہر غیر انسانی سلوک کا جواز مل جاتا ہے۔ "انڈین اور ڈاگز" کو دور رکھنے اور ان کے لیے پولیس اور جیل خانوں کا نظامانہ نظام قائم کرنے اور اپنے بیانیوں میں انہیں قابل جانور کہنے کی سند مل جاتی ہے۔ یہ ایک تکلیف دہ حقیقت ہے کہ اکثر نوآبادیاتی مطالعات بہ ظہر نوآبادکاروں کی ریشہ دوانیوں کو منکشف کرتے، مگر اکثر صورتوں میں نوآبادکاروں کے اعمال کو جواز بھی فراہم کرتے ہیں۔ یہ کام اس فکری صفائی سے ہوتا ہے کہ سادہ لوح قارئین کو خبر تک نہیں ہو پاتی۔ بہر کیف، یہ جانتا از حد ضروری ہے کہ نوآبادیاتی صورت حال میں آزادی فکر کا مظاہرہ کیوں کر ممکن ہوتا ہے؟ یہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ ہم ابھی تک نوآبادیاتی جبر کا شکار ہیں۔ آخر ہم نے

نوآبادکاروں کے معاہدین اور حقیقی آزاد ذہنوں میں کیسے فرق کریں؟ جب غلام اور آزاد ایک ہی صف میں کھڑے ہوں تو ان میں امتیاز آسان نہیں ہوتا۔ یہ کام جتن مشکل ہے، اس سے کہیں زیادہ ضروری ہے۔

یہ سوال انسانی ذات کی تشکیل سے جڑا ہے۔ انسانی ذات ایک سماجی تشکیل ہے۔ ہم جو کچھ ہیں، اپنے سماج کی پیداوار ہیں۔ اس لحاظ سے کوئی شخص مکمل طور پر آزاد نہیں ہوتا۔ اس کی فردیت کا مفہوم بھی سماجی ہوتا ہے۔ تاہم ہر شخص کی تشکیل کا عمل یکساں نہیں ہوتا۔ ہماری ذات یا سیلف کی تشکیل سماجی معروض (Object) کے ساتھ ہمارے رشتے کی مرہون ہوتی ہے۔ واضح رہے کہ کوئی شے معروض اس وقت بنتی ہے جب وہ ہمیں داخلی سطح پر متاثر کرنے میں کامیاب ہوتی اور ہمارے وجود کے اس منطقے پر حاکم اثر کی حامل ہو جاتی ہے جو خود کو دنیا کے آگے، دنیا سے معاملہ کرنے کے لیے پیش کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ہی سماج میں لوگوں کے سیلف مختلف ہوتے ہیں، یا وہ مختلف شخصیتوں کا حامل ہوتے ہیں۔ ہم سب اپنے اپنے سماجی معروض بنانے پر مجبور اور اس ضمن میں قطعاً آزاد نہیں ہیں، مگر اپنے معروض کے انتخاب میں آزاد ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ لوگوں کو اپنی اس آزادی کی خبر تک نہ ہو۔

اب سوال یہ ہے کہ سماج میں کیا کیا معروض موجود ہوتے ہیں؟ اگرچہ ہر تاریخی عہد میں سماجی معروض الگ الگ ہوتے ہیں، تاہم ان کی ایک لازمی ساخت کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ یہ ساخت آئینہ یا لوجی، ڈسکورس اور اے پس ٹیم سے عبارت قرار دی جاسکتی ہے۔ یعنی ہر دور میں (خواہ وہ نوآبادیاتی ہو یا کوئی دوسرا) ایک طرف آئینہ یا لوجی اور ڈسکورس ہوتے اور دوسری طرف اے پس ٹیم ہوتی ہے۔ انسانی ذات کی تشکیل انہی کے ہاتھوں ہوتی ہے۔ اکثر لوگ اپنے عہد کی آئینہ یا لوجی اور ڈسکورس کو اپنا معروض بناتے ہیں اور کچھ لوگ اے پس ٹیم کو۔ آئینہ یا لوجی اور ڈسکورس سماجی اور سیاسی ہوتے ہیں۔ انہیں تاریخی اور فطری صداقتیں بنا کر پیش کیا جاتا ہے، حار۔ کہ یہ فطری ہوتی نہیں ہیں۔ ان کے مقابلے میں اے پس ٹیم اپنے عہد کی

علمی سرگرمیوں کی مجموعی صورت حال پر مشتمل ہوتی ہے۔ آئیڈیالوجی اور ڈسکورس میں طاقت کے غلبے کی شدید خواہش ہوتی ہے، مگر اے پس ٹیم کو انسانی فکر کے ارتقا سے دل چسپی ہوتی ہے۔ جن کے سیف کی تشکیل آئیڈیالوجی اور ڈسکورس کے ہاتھوں ہوتی ہے، وہی حقیقت میں Colonised Self ہوتے ہیں۔ وہ دنیا کو اس نظر سے دیکھتے ہیں جو آئیڈیالوجی کو مطلوب ہوتی ہے اور تصورات کو وہ مفہوم دیتے ہیں جو ڈسکورس کا مقصود ہوتا ہے۔ ان کی روئے آئیڈیالوجی کی پرغمال ہوتی، مگر اس پر خوش ہوتی اور اسی میں اپنی اور اپنی قوم کی نجات دیکھتی ہے۔ دوسری طرف جن کا سماجی معروض اے پس ٹیم ہوتی ہے وہ Free Self ہوتے ہیں۔ وہ دنیا کو اس نظر سے دیکھتے ہیں جو مجموعی انسانی فکری حاصلات کے ہاتھوں وجود میں آتی ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو ہر سماج اور ہر زمانے میں Colonised اور Free Self ہوتے ہیں۔ یہ صرف نو آبادیاتی عہد سے مخصوص نہیں ہیں۔ فرق نو آبادیاتی اور غیر نو آبادیاتی آئیڈیالوجی سے پیدا ہوتا ہے۔

آزاد ذہن نوآبادکار کی ثقافت کا براہ راست علم حاصل کرتے ہیں، مگر اپنی ثقافت سے بے گانگی کی قیمت پر نہیں۔ دونوں ثقافتوں سے راست اور گہرا ربط ضبط رکھنے کی وجہ سے وہ حقیقی آفاقی نقطہ نظر اختیار کرنے کی اہلیت حاصل کر لیتے ہیں۔ وہ نہ اپنی ثقافت کے سلسلے میں ماضی پرستی اور تعصب کا شکار ہوتے ہیں نہ نوآبادکار کی ثقافت سے مرعوب ہوتے ہیں، ان کا ذہنی رشتہ ثقافتوں کے فکری و عملی اور تحقیقی حاصلات سے قائم ہو جاتا ہے، چنانچہ وہ دونوں کی خوبیوں کے مداح اور دونوں کی کمزوریوں کے نکتہ چیں ہوتے ہیں، اور خوبیوں اور کمزوریوں کا تصور، وہ کسی ایک ثقافت سے نہیں، مجموعی انسانی ثقافت اور اے پس ٹیم سے اخذ کرتے ہیں۔ نوآبادکار اپنی نوآبادیاتی ذہنیت کے مظاہرے کے لیے سیاسی و سماجی، معاشی، تعلیمی شعبوں کو منتخب کرتا ہے، ان میں اپنی آئیڈیالوجی کا بیج بوتا ہے۔ آفاقی نقطہ نظر ان شعبوں کے بجائے، مستقل اہمیت کے فکری و علمی منھنوں سے خود کو منسلک کرتا ہے۔ یہی منطق کسی عہد کی اے پس ٹیم تشکیل دیتے ہیں۔ یہ

نوآبادیاتی صورتِ حال سے فرار اور ذہنی خالق ہوں میں پناہ گزین ہونے کا عمل نہیں ہے، بل کہ نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کا تابع مہمل بننے سے انکار اور حقیقی انسانی علم کی روایت سے وابستہ ہونے کا آزادانہ ذہنی عمل ہے۔



حواشی

۱۔ بحث کے لیے دیکھیے:

Albert Memmi, The Colonized and the Colonized, P 145

۲۔ مزید بحث کے لیے دیکھیے:

Raman Selden and Peter Widdowson, Contemporary
Literary Theory, P 158

۶۔ ڈسکورس کی تھیوری میٹل فووک کی پیش کردہ ہے، مزید مطالعے کے لیے دیکھیے:

Michael Foucault, The Archeology of Knowledge, P
40-50

ادبی تاریخ نویسی میں تنقید کی اہمیت

اردو میں ادبی تاریخ نویسی کی روایت مزاج عملیت پسند ہے۔ ادبی تاریخ و تاریخ کی دیگر قسموں میں سے کتنی مختلف اور کتنی مرئی، کس اصول کے تحت مختلف اور کس بنیاد پر مماثل ہے؟ ادبی تاریخ کیا ادب اور تاریخ کا امتزاج ہے یا ادبی تاریخ، ایک الگ شعبہ ہے جو نہ روایتی مفہوم میں ادب ہے (جس کا اطلاق تخلیقی ادب پر ہوتا ہے) اور نہ عمومی مفہوم میں تاریخ ہے، بلکہ اس کے اپنے اصول اور اپنی شعریات ہے؟ اگر ادبی تاریخ کی اپنی جداگانہ شعریات ہے تو اس کے ضابطوں اور سوسیات کی یہ تفصیل ہے، نیز ان میں باہمی روابط کا کیا عالم ہے؟ ادبی تاریخ کی شعریات کو کس نے تشکیل دیا ہے اور خود ادبی تاریخ نویسی کے ارتقائی عمل نے یا یہ کسی ورثے سے مستعار ہے؟ یہ سوالات اور ان سے ملنے بیٹنے بعض دیگر سوالات، بنیادی ہیں۔ نہ صرف ادبی تاریخ کا شخص بلکہ ادبی تاریخ نویسی کا عمل، انہی سوالات کا مرکب ہونے لگا ہے، اگر اردو کی ادبی تاریخ نویسی کی روایت میں انہیں معیوں جگہ اور سرسری توجہ ملی ہے۔ جس کا سب سے بڑا ثبوت یہ امر واقعہ ہے کہ اردو میں تاریخ نویسی سے نظری مباحث کا باقاعدہ رد و اج نہیں ہو سکا۔ تاریخ نویسی کے ضابطوں اور اصولوں پر الگ سے بحثیں بہت کم ملتی ہیں۔ جو تقریری بہت بحثیں موجود ہیں وہ یا تو تاریحوں کے ایساچے اور مقدمے ہیں، جو بالعموم مختصر ہیں یا پھر تاریحوں پر تنقیدی مضامین ہیں۔

ادبی تاریخ کے نظری مباحث سے سرسری دل چسپی کا شاخسانہ ہے کہ اس سے متعلق بنیادی سوالات کے ضمن میں محض اقوال اور بیانات ملتے ہیں، نظریات نہیں۔ مثلاً ادبی تاریخ کے اجراء کی ترکیبی کیا ہیں اور ان میں باہمی ربط کی نوعیت کیا ہے، ادبی تاریخ کا بنیادی سوال ہے۔ بجا کہ ہمارے ادبی موزخوں نے اس سوال کو نظر انداز نہیں کیا، مگر یہ بھی درست ہے کہ اسے گہری نظر سے بھی نہیں دیکھا۔ یہ تو بتا دیا کہ تحقیق و تنقید ادبی تاریخ کے بنیادی اور سوچ و تاریخ، کلچر، روایت، زبان وغیرہ ذیلی اجزاء ہیں، مگر یہ اجزاء کیوں اور کسی بنیاد پر ادبی تاریخ کی ساخت تشکیل دیتے ہیں اور ان اجزاء میں کس نوع کے رشتے، کن وجہیں کیوں کے ساتھ قائم ہوتے ہیں، ان پر عمل

و تفصیلی بحث نہیں ملتی، محض بیانات ملتے ہیں۔

اس نکتے کی مزید وضاحت نظریہ بیان کا فرق پیش نظر رکھنے سے ہو سکتی ہے۔ دونوں اس میں فرق یہ ہے کہ نظریہ اپنی پیش کش کے عمل میں تفصیلی اور بیان مختصر ہوتا ہے۔ تفصیل واختصار کا یہ فرق دونوں کے ”نظم و رایل“ کے فرق کا پیدا کردہ ہے۔ بیان کا نظام دلائل، حکم نہ (Authontative) اور نظریے کا استقرائی تجزیاتی ہے، اقدارئی اپنے آپ میں خود دلیل ہونے کا دعویٰ رکھتی ہے، گو یا اس کا دعویٰ ہی اس کی دلیل ہوتا ہے، جب کہ نظریے میں ہر دعویٰ و منطقی و تھاتی دلائل سے ثابت کرنے کی کوشش کی جاتی ہے، اس لیے بیان کے مقابلے میں نظریے میں انکسار و درخود کو تبدیل کرنے کا لازمی امکان موجود ہوتا ہے۔ بیان کے اس مطلوب کا اطلاق اردو کی ادبی تاریخ کے اجزائے تاریخی اور ان کے باہمی رشتوں سے متعلق دیے گئے بیانات پر بڑی حد تک ہوتا ہے۔

یہ چند بیانات ملاحظہ کیجیے۔

”تاریخ ادب اور تنقید ادب، یہ دو مستقل موضوعات ہیں۔ لہذا ان کے دائرے بھی الگ الگ ہوں گے اور طریق کار بھی مختلف ہوگا۔ ادب کی تاریخ کا مطلب یہ ہونا چاہیے کہ اس کے مندرجات (شعین، واقعات، متن وغیرہ) مستند ہوں تاکہ دوسرے ان سے بلا تکلف کام لے سکیں اور تب تنقید اپنے وسیع کام کی تکمیل ہونے کے قابل ہو سکے گی۔“

(رشید حسن خان، ادبی تحقیق مسائل و تجزیہ میں)

”ادبی تاریخ کو نہ محض سوچات کا مجموعہ ہونا چاہیے، نہ تنقیدی مضامین کا۔ ورنہ یہ ادبی تاریخ بن جانا چاہیے، جیسا کہ ادب کا معاشرتی پس منظر میں مطالعہ کرنے والوں سے کیا۔“

(گیان چند، تاریخ ادب اردو، ۷۰۰ء، ۱۷۱، جلد اول، ص ۱۲)

”فی زمانہ ادبی تاریخ سے وہ سب مطالبے کیے جا رہے ہیں، جو دراصل ادبی تنقید کی ذمہ داری ہیں۔ ادبی تاریخ کو سب سے پہلے تاریخ ہونا چاہیے، اس میں صحیح شعین دینے پر خاص توجہ کرنی چاہیے۔“

(گیان چند، اردو کی ادبی تاریخ، ص ۲۷)

”یہاں ادبی تاریخ کی سطح پر تحقیق، تنقید اور کلچرل کرایک ہو گئے ہیں۔“

(ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد ۲، ص ۱۱)

”یہ کام تحقیق، تنقید، تاریخ اور تہذیب کے امتزاج سے پورے خلوص، سنجیدگی اور جذبہ عشق کی

سرشاری کے ساتھ میں نے یہ ہے۔“

(ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد ۳، ص ۱۸)

”اردو ادب کے موضوعین کا یہ مسئلہ قابل توجہ ہے کہ وہ جوش تحقیق میں اس حقیقت کو فراموش کر

جاتے ہیں کہ ان کا اصل کام تو ادبی مواد کی تحسین و تنقید ہے۔ ادیبوں کے بارے میں صرف

خام مواد فراہم کرتے چلے جانا اور حقائق بیان کرتے چلے جانا کافی نہیں ہے۔“

(ڈاکٹر تبسم کاشمیری، اردو ادب کی تاریخ، ص ۱۳)

ان بیانات کے تجزیے سے کچھ باتیں واضح ہو کر سامنے آتی ہیں۔

۱۔ یہ تمام بیانات استنادی ہیں اسے اور حکمانہ انداز میں پیش کیے گئے ہیں۔ کہیں یہ پہراہ قطعیت کا حامل

ہے اور کہیں افکار کو محض پردہ بنایا گیا ہے۔ حکمانہ پہراہ یہ لازماً انفرادی (Ideosyncratic) ہوتا

ہے۔ ان بیانات میں کہیں تحقیق کو اور کہیں تنقید کو اذیت دی گئی ہے۔ یہ درجہ بندی یقیناً ادبی تاریخ نویس

کے اصولوں کی بنیاد پر کی گئی ہے مگر یہ اصول تاریخ نویسی کے تصورات کے تفصیلی اور خارجہ تجزیے کے بعد

اختیاراً قائم نہیں کیے گئے، بلکہ Ideosyncratic بنیاد پر ادبی تاریخ نویس کی منطق کے تحت ذرا

گئے ہیں۔ یہاں چند اور رشید حسن خان ادبی تاریخ نویسی میں تحقیق و تنقید پر اس لیے فوقیت دیتے ہیں کہ

وہ اصل محقق ہیں اور اپنی تحقیقی کاوشوں کی بنا پر درجہ استناد رکھتے ہیں۔ تبسم کاشمیری کے یہاں تنقید کو اس

لیے اویست حاصل ہے کہ وہ بنیادی طور پر نقد ہیں۔ جمیل جالبی اگرچہ تحقیق و تنقید میں توازن اور اعتدال

کے حامی ہیں مگر ان کے یہاں عملی تنقید حاوی ہے اور اس کا سبب بھی، اپنے آخری تجزیے میں،

Ideosyncratic ہے۔

۲۔ یہ بیانات مبنی نوع کے اعتبار سے اس طرح کے ہیں، جو دراصل ادبی تاریخ سے تنقید کے رشتے اور تاریخ

میں تنقید کی شمولیت کی تین صورتوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔

الف۔ ادبی تاریخ اور ادبی تنقید دو مستقل اور جدا دھڑے ہیں۔ یہ دونوں ایک جگہ اکٹھے نہیں ہو سکتے۔

اس تصور کی رو سے ادبی تاریخ، ادبی تحقیق کا دوسرا نام ہے۔ تحقیق میں واقعات سنیں اور متن کی

صحت پر توجہ دی جاتی ہے۔ یہی ادبی تاریخ میں بھی کیا جانا چاہیے۔ گویا ادبی تاریخ درست

واقعات صحیح سنیں اور مستند متون کی تاریخی دستاویز ہونی چاہیے۔ اس صورت میں تنقید ادبی

تاریخ میں شامل نہیں ہو سکتی، مگر اس سے ہمہ رشتہ ہو سکتی ہے، اس طور کہ ادبی تاریخ، ادبی تنقید کو

بنیادی اور درست مواد فراہم کرتی ہے۔ ادبی تاریخ کا یہ تصور یہ باور بھی کرتا ہے کہ ادبی تنقید،

مستند ادبی تاریخیں دستِ یاب ہونے کے بعد ہی لکھی جانی چاہیے۔ ادبی تنقید فیصلے کرتی ہے اور درست فیصلے، درست معلومات اور درست متون کی بنیاد پر ہی ہونے چاہئیں۔

ب۔ تنقید کو تاریخ سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ اگر تنقید، تاریخ کی دستِ گیری نہ کر رہی ہو تو تاریخ محض

واقعات کا ہار بن جائے۔ تنقید تاریخ کو اہم اور غیر اہم واقعات میں امتیاز کرنے کی صلاحیت ہی عطا نہیں کرتی، 'اہم' کی قسمیں اور 'غیر اہم' کو نظر انداز کرنے کے قابل بھی بناتی ہے۔

تاریخ و تنقید کے رشتے کا یہ تصور، ہر چند دونوں میں ناگزیر ربط پر زور دیتا ہے، مگر یہ ایک مبہم تصور ہے۔ اس میں یہ وضاحت موجود نہیں کہ آیا تنقید، ادبی تاریخ کی راہنما ہوتی ہے یا اس کی

معاون؟ یعنی کیا ادبی تاریخ اپنے بنیادی اصولوں اور راستوں کا تعین کرنا تنقیدی اصولوں کی روشنی میں کرتی ہے یا اپنے اصولوں کو عمل میں لانے کے لیے تنقید سے مدد کی طالب ہوتی ہے؟

ج۔ ادبی تاریخ ایک کل ہے، اس میں تاریخ، تحقیق، کلچر، روایت، زبان اور تنقید ہر طور اجزا شامل

ہیں۔ ادبی تاریخ کا یہ ایک خوش کن تصور ہے، جو بڑی حد تک ہر کل سے مستعار ہے۔ ہر کل

تاریخ کو کل سمجھتا تھا۔ اس کل کو اس نے رومن عصر یا Zeitgeist کا نام دیا تھا۔ تاریخ کا یہ 'کلی تصور' تنقید و محض ایک جو سمجھتا ہے۔ نظری طور پر جس کا مرتبہ دیگر اجزاء کے برابر ہے،

مگر عملی صورت میں تنقید کلچر، روایت، زبان کو حاوی ہو جاتی ہے۔ ہر کیف تاریخ و تنقید کے

رشتے کی یہ صورت، تنقید کو ادبی تاریخ کا لازمی اور بے حد اہم حصہ تصور کرتی ہے اور یہ یاد کرتی ہے کہ ادبی تاریخ اپنے تصور و عمل، ہر دو صورتوں میں تنقید کے بغیر ممکن نہیں۔

درست کہ یہ بیانات ادبی تاریخ اور تنقید کے ربط یا ہم کن بعض صورتوں کی وضاحت کرتے ہیں اور یہ

بھی درست کہ اردو کی ادبی تاریخوں میں یہ صورتیں عمداً اپنا ظہور بھی کرتی ہیں اور شاید یہ کہنا بھی غلط نہیں کہ تاریخ و

تنقید کے ربط کی انھی صورتوں کو باعموم قبول بھی کر لیا گیا ہے، ان سے عدم اطمینان، ان کے عدم صورتوں اور اظہار

کی تلاش اور ان صورتوں کے جسد منطقی و عملی مضمرات تک پہنچنے کی خواہش کا انعکاس نہیں کیا جاتا۔ اس صورت حال کا

جواز اردو کی ادبی تاریخ نویسی کی عملیت پسندی کے علاوہ کیا ہو سکتا ہے؟ تاہم راقم کی یہ معروضات اس صورت

حال سے عدم اطمینان کے نتیجے میں ہی پیش کی جا رہی ہیں۔



ادبی تاریخ اور تنقید کی ہم رنگی کا تصور، اپنے تمام مضمرات کے ساتھ، اس وقت تک مرثب نہیں ہو

سکتا، جب تک دونوں کے عملیاتی تصورات مد نظر نہ ہوں۔ ادبی تاریخ کیا ہے؟ کیا یہ ادب کی تاریخ ہے یا "ایک طرف تاریخ ہے، دوسری طرف ادب ہے" (۲) یہ دو مختلف تصورات ہیں۔ اگر ادبی تاریخ محض ادب کی تاریخ ہے تو اس سے وہی مطالبات جاریز ہوں گے جو دیگر تاریخوں سے روکے جاتے ہیں۔ تاہم یہاں بھی دو قسم کی تاریخوں میں فرق کرنا ہوگا، ایک واقعات کی تاریخ اور دوسری نگار کی تاریخ۔ چنانچہ یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ ادب کی تاریخ کو سیاسی، سماجی، جنگی واقعات کی تاریخ کے زمرے میں رکھا جائے یا سیاسی، فلسفیانہ، معاشی، نفسیاتی فکر کے زمرے میں۔ اور اگر ادبی تاریخ رہے ایک وقت تاریخ اور ادب ہے تو اس سے مطالبات بھی یہ ایک وقت تاریخ اور ادب کے ہوں گے۔ اور تاریخ ادب کی آمیزش یہ سوال بھی لکھنا کرتی ہے کہ تاریخ سے ادب کی کس قسم کا استخراج ہوگا؟ کیا تکنیکی ادب (شاعری، نثر، ناول) کا یا تجزیاتی ادب (تنقید) کا، یا محض ادبی اسلوب کو کام میں لایا جائے گا؟ اسی طرح کے سوالات کے عملیاتی تصور کے ضمن میں سر نکلتے ہیں۔ تنقید کی دو معروف صورتیں ہیں: نظری اور علمی۔ فنی صورت کو بعض لوگ ادبی یا تنقیدی قصوری اور دوسری کو ادبی تنقید کا نام بھی دیتے ہیں۔ ان کے مطابق قصوری ادب کی ماہیت، کردار، مقصد، ادب کے سماج اور دوسری ان فی سرریہوں سے تعلق پر نظری بحث کرتی ہے۔ بالعموم یہ بحث بعض ادب پاروں کی بنیاد پر ہوتی ہے، تاہم بحث کے، استدلال اور مقدمات عموماً دیگر سماجی علوم یا فلسفے سے لیے جاتے ہیں۔ جب کہ "ادبی تنقید" مخصوص ادب پاروں پر اسے رنی اور ان کا تجزیاتی مطالعہ کرتی ہے۔ یہ مطالعے کسی نہ کسی قصوری کی رو سے ہی ہوتا ہے، کبھی نقاد، قصوری کی موجودگی سے پوری طرح آگاہ ہوتا ہے کبھی نہیں ہوتا۔ اب سوال یہ ہے کہ ادبی تاریخ تنقید کی دونوں صورتوں کو یا کسی ایک صورت کو بروئے کار لاتی ہے؟ یہ سوال یوں بھی پیش کیا جاسکتا ہے کہ ادبی تاریخ، اپنی "عملیات" کی رو سے، تنقید کی دونوں یا کسی ایک صورت سے ربط مضبوط رکھنے پر مجبور ہے؟

یہ طے کرنا سہان نہیں کہ ادبی تاریخ، ادب کی تاریخ ہے یا کہ ایک وقت ادب کی تاریخ ہے؟ اس راہ میں سب سے بڑی مشکل ادبی تاریخ نہیں ہیں، جن میں سے اکثر "ادب کی تاریخیں" ہی نہیں ہیں، وہ محض ادب سے متعلق واقعات کا مجموعہ ہیں۔ ان میں واقعے کو تاریخ بنانے کا نہ شعور ملتا ہے نہ روش۔ دوسرے لفظوں میں یہ تاریخ کے عمومی تصور کی رو سے بھی ادب کی تاریخیں نہیں ہیں۔ "واقعات تاریخ اسی وقت بنتے ہیں جب ان کے باہمی تعلقات کو سمجھ سرائیں ایک رشتے میں اس طرح پرویا جائے کہ یہ ارتقا کے مسلسل عمل کی نشان دہی کرے لگیں اور تاریخ کے دھارے کے بہاؤ کی تیزی اور سست رفتاری نظر میں سامنے آئے۔" (۳)

اصل یہ ہے کہ واقعے کو جو چیز تاریخ بناتی ہے۔ اسے "تاریخیت" کے علاوہ کوئی دوسرا نام نہیں دیا

جاسکتا۔ تاریخیت کے تین اجزاء ہیں:

- ۱۔ ہر واقعے کو زمانی و مکانی تناظر کا پابند سمجھنا۔ یہ قرار دینا کہ واقعے کا ظہور در واقعے کی کڑیوں کی شیرازہ بندی کسی خاص مقام اور کسی خاص لمحے کے تابع ہے۔
 - ۲۔ ہر واقعے کو کسی دوسرے واقعے سے منسلک سمجھنا۔ واقعات کا باہمی انسداد طغی و معطل کی صورت بھی اختیار کر سکتا ہے اور مختلف واقعات کسی دوسری بڑی طغی کا نتیجہ بھی ہو سکتے ہیں۔ یہ انسداد رتق و رفقہ کو تیز بھی کر سکتا ہے، رست بھی اور بعض اوقات ارتقائے عمل کو روک بھی سکتا ہے۔
 - ۳۔ ہر واقعہ معنی و مفہوم یا اثر رکھتا ہے اور معنی و مفہوم یا اثر قائم ہوتا ہے اس تناظر میں جس میں واقعہ رونما ہوا۔ یعنی تاریخ کا معنی یا اثر آفاقی نہیں، اضافی اور اپنے تناظر کا پابند ہوتا ہے۔ اور تناظر متحرک اور تغیر پذیر ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ تاریخی تناظر کا تحریک اور تغیر پذیری وہ مفہوم نہیں رکھتی جو سائنس میں یا طبعی شے سے منسوب ہے۔ تاریخ تناظر کا تحریک انسانی عمل اور انسانی ارادے سے وجود میں آتا ہے، لہذا اس تحریک کو ماننے کا کوئی آفاقی سائنسی کلیہ نہیں ہے۔
- نہ سگاند اصولوں سے مرعوب ہونے والی "تاریخیت" کا لحاظ کیے بغیر کوئی استاد یا کتب خانہ کیوں کر تاریخ ہونے کی دعویٰ کر سکتی ہے؟ تاہم تاریخیت کی یہ شرط ہمہ قسم کی تاریخوں کے لیے ہے۔ تو کیا اس سے یہ سمجھا جاسکتا ہے کہ اولیٰ تاریخ اور دیگر تاریخوں میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے؟ یہ سمجھنا تو نری معصومیت ہوگی۔ اولیٰ تاریخ کا ایک اپنا تشخص ہے۔ یہ تشخص یقیناً ایک طرف تاریخیت سے تو دوسری طرف تاریخیت کو ایک خاص طریقے اور خاص مقاصد کے تحت بروئے کار لانے سے قائم ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ یہ عمل اس بات سے بالکل مختلف ہے جو اولیٰ تاریخ کو ایک طرف تاریخ در دوسری طرف ادب قرار دیتی ہے۔ اولیٰ تاریخ کے تاریخیت کو خاص طریقے سے بروئے کار لانے کی وضاحت شاید اس مثال سے ہو سکے۔ زبان تمام علوم اور تمام اہل فی اور ادب کی مشترک ملکیت ہے، مگر شاعری اور علوم میں زبان مختلف اور محض صورتوں میں متغیر طریقوں سے برتی جاتی ہے۔ شاعری زبان کے فنی اور مجازی پہلوؤں کو اور علوم زبان کے فنی اور حقیقی پہلوؤں کو استعمال میں لاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ زبان کے استعمال کے طریقے کا فرق ان مقاصد کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے جو شاعری اور علوم سے پیش نظر ہوتے ہیں اور جو دونوں کی شعریات میں لکھے ہوتے ہیں۔ اولیٰ تاریخ بھی تاریخیت کو انہی مقاصد کے تحت استعمال کرتی ہے جو اولیٰ تاریخ کی شعریات میں رقم ہیں۔
- تاریخ کی دو موٹی قسموں کی طرح، تاریخیت کی بھی دو قسمیں قرار دی جاسکتی ہیں۔ ایک کو واقعاتی اور دوسری کو فنی تاریخیت کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اولیٰ تاریخ سیاسی، سماجی واقعات کو تاریخ بنانے میں کام لاتی ہے اور فنی تاریخیت انسانی فکر کے نتائج و ظہارات کو تاریخ بنانے میں بروئے عمل لاتی جاتی ہے۔ دونوں میں کم و بیش وہی

فرق ہے جو واقعے اور متن میں ہے۔ یہ کہنے کی شاید ضرورت نہیں کہ ادبی تاریخ میں قلمی تاریخیت ہی کارگر ہوتی ہے۔ (۴) ادبی تاریخ کو قلمی تاریخیت سے وابستہ کرنے کا سیدھا سادا مطلب یہ ہے کہ ادبی تاریخ میں بنیادی اہمیت ادبی متون کو حاصل ہے۔ تاریخیت کے سرگاندہ اصولوں کو ادبی مضمون پر ہی لاگو کیا جانا چاہیے اور مسلسل ارتقاء کی کڑیاں اُچی متون کے اندر تلاش کی جانی چاہئیں۔ (۵)

ب سوال یہ ہے کہ ادبی تاریخ میں قلمی تاریخیت کیوں کارگر ہوتی ہے؟ اس کا مختصر جواب ہے: تنقید کی مدد سے۔ اور تنقید میں قیوری اور ادبی تنقید دونوں کو شامل سمجھیے۔

ادبی تاریخ کیا، کیسے اور کیوں کا جواب دیتی ہے، تاہم کیسے اور کیوں کو کیا پر اقداری فوقیت حاصل رہتی ہے۔ ادبی تاریخ وہ یہ بتاتی ہے کہ کیا لکھا گیا۔ ثانیاً یہ بیان کرتی ہے کہ کیسے لکھا گیا، یعنی وہ کیا بنیادی اصول یا طے ہے جو ایک عہد کے ادب کو مخصوص شناخت دیتی ہے اور ایک عہد کے مختلف متون کو یکساں آہنگ سے ہم کنار کرتی ہے اور دوسرے زمانوں سے جوڑ کر ادبی تسلسل قائم کرتی ہے۔ ادبی تاریخ بالکل اس امر کا تجزیہ کرتی ہے کہ ایک عہد میں مخصوص قسم کا ادب ہی کیوں وجود میں آیا، دوسری قسم کے ادب سے لکھے جانے کے امکانات بھی تو ہوں گے، وہ کیوں مجسم نہ ہو سکے؟ اگر ادبی تاریخ ان تینوں سوالات کے جوابات فراہم کرنا اپنی منصبی ذمہ داری سمجھتی ہے تو اسے تنقید سے استمداد کیے بغیر چارہ نہیں۔ اور اگر محض پہلے سوال تک محدود رہنا چاہتی ہے تو پھر اسے تنقید کی طرف ایک نگاہ اندازہ اُلے کی بھی ضرورت نہیں۔ ماضی میں جو کچھ لکھا گیا، ممکنہ حد تک اسی کا درست واقعاتی بیان یہ مرثب کر دینا کافی ہے۔ اور اردو میں اس نوع کی کئی تاریخیں موجود ہیں۔ لیکن جو ادبی صورت کش کیا، کیسے اور کیوں کی تثلیث کو ادبی تاریخ کی اساس سمجھتا ہے، وہ ان میں سے ہر سواں کے جواب کے لیے تنقید کی طرف راجع ہوتا ہے۔

اگر ادبی تاریخ کی بنیاد واقعی قلمی تاریخیت پر ہے تو پھر وہ ماضی کے ہر متن کو یکساں اہمیت نہیں دے گی۔ ماضی کے ہر متن کو محفوظ کیا جانا ضروری ہے، مگر ادبی تاریخ ماضی کے متون میں اقداری درجہ بندی قائم کیے بغیر اپنا جواز ثابت نہیں کر سکتی۔ اسے نارہانہ بعض متون کو کم تر اور بعض کو برتر قرار دینا ہوگا۔ رہنے دینا اور آئینہ دارن نے ایف ڈبلیو بیٹسن (F. W. Batson) کے حوالے سے ایک دل چسپ نکتہ ابھرا ہے۔

"... that literary history shows A to derive from B, while

criticism pronounces a to be better than B" (6)

ادبی تاریخ اور تنقید کا یہ فرق بجا، مگر یہ ثابت کرنے کے لیے الف ب سے مانفوع ہے، پہلے یہ درجہ بندی قائم کرنا ضروری ہوگی کہ کون سا متن، کس متن سے امداد دیتا ہے۔ اس امتیاز کے بغیر سانچہ مشکوک ہی نہیں،

گمراہ بن بھی ہوں گے۔ اور ظاہر ہے یہ امتیاز تنقید کے بغیر ممکن نہیں۔ تاہم واضح رہے کہ اس مرحلے پر تنقید اپنے اس بنیادی تصور کے ساتھ کارفرما ہوگی جو عصرے اور گھونے اور اہم وغیر اہم میں تمیز کرنے سے عبارت ہے۔ یہ تصور صرف ادب اور نا ادب میں ہی فرق نہیں کرتا، چھوٹے، اوسط اور بڑے ادب میں بھی سادہ فرق قائم کرتا ہے۔ یہ تصور بڑی حد تک ادبی موزخ کے ادبی مذاق میں پیوست اور رائج ہوتا ہے۔ ادبی مذاق چوں کہ موضوعی ہوتا ہے، اس لیے ایک ہی متن کے ادبی درجے سے متعلق اثر میں اختلاف ہو سکتا ہے۔ اس لیے ادبی موزخ کو اس متن کی مدلل و کالت کرنی چاہیے، جیسے اس نے بڑا اقدادی درجہ دیا ہے۔

اسی طرح کسی تخلیق کار کی ذہنی تشکیل کے عوامل کی تلاش بھی ایک تنقیدی عمل بن جاتی ہے۔ متعدد عوامل میں سے چند عوامل کا انتخاب قدری فیصلہ ہے۔ ادبی تاریخ میں ایک مصنف کو دوسرے پر ترجیح دینا، کسی کے لیے محض ایک سطر لکھنا، کسی کو ایک صفحہ تنقید، غرض کرنا در کسی کے لیے پورا باب باندھنا بھی قدری اور تنقیدی فیصلہ ہے۔ اگر کوئی تاریخ نگار گمراہی اور گھوڑے کو برابر چلے (اور مرے) دیتی ہے تو وہ تاریخ نہیں، ایک مذاق ہے۔ ہر جیسے وقت کا فیصلہ کہتے ہیں وہ دراصل موزخوں کے درست تنقیدی فیصلے ہی ہیں۔

موزخ جب کسی ادبی عہد کو موضوع بناتا ہے تو دراصل اس کے آہنگ کو دریا لیت اور مرثب کرتا ہے۔ وہ آہنگ جو اس عہد کے نو بہ نومنتوں کو باہم گروا دیتا اور انھیں مخصوص مزاج کا علم پروار بناتا ہے۔ اس آہنگ کو، اس عہد کے ورثہ کا نام بھی دیا جاسکتا ہے اور بنیادی اصول یا پیراڈائم بھی کیا جاسکتا ہے۔ مگر سواں یہ ہے کہ موزخ ان تک کیسے پہنچے؟ اس ضمن میں بالعموم دو صورتوں کی نشان دہی کی گئی ہے۔ ایک یہ کہ آہنگ ورثہ یا پیراڈائم کو اسی عہد کے اندر تلاش کیا جائے۔ دوسرے یہ کہ اس عہد سے باہر کسی دوسرے زمانے یا زمانوں کی مدد سے کھوجا جائے۔ دوسرے غفلتوں میں ماضی کے ایک ادبی عہد کا مطالعہ یا تو اس عہد کے تنقیدی معیار کی روشنی میں کیا جائے یا پھر ان معیارات کی رو سے جنہیں ہم آفاقی اور آج بھی کارگر سمجھتے ہیں۔ یہاں ایک بات تو یہ ہے کہ ہر حال واضح ہے کہ آہنگ ورثہ یا پیراڈائم کی تلاش تنقید کی مرہون ہے۔ ادبی موزخ کے لیے یہ فیصلہ بے حد اہمیت کا حامل ہے کہ وہ ماضی کو ماضی کی آنکھ سے یا ماضی کو حال کی آنکھ سے دیکھے۔

ماضی کو ماضی کی آنکھ سے دیکھنے اور ماضی کے ادبی معیارات کی روشنی میں سمجھنے کی صورت میں وہ معیارات کہاں سے ہیں گئے؟ دیکھنے والے کا خیال ہے کہ وہ مصنف کی فضا میں ہیں گئے۔ مگر کیا واقعی؟ بہت کم مصنف کی فضا مصنف کے متن میں پوری طرح ظاہر ہوتی ہے۔ دونوں میں بالعموم فاصلہ رہتا ہے۔ علاوہ ازیں فضا کو متن سے باہر تلاش کرنا پڑتا ہے، مصنف کی سوانح میں۔ اب یہ کہاں ضروری ہے کہ مصنف کے ہر متن کی فضا کو اس کی سوانح میں درج بھی کیا گیا ہو۔ اگر فضا کو مصنف کے ادبی نقطہ نظر کے مسائل سمجھ لیا جائے اور یہ نقطہ نظر اس

عہد کے دیگر نقضے واہوں کے یہاں بھی موجود ہو اور اس کا اظہار اس عہد کی ادبی تاریخوں، تذکروں، بیاضوں، ادبی اجتماعات میں بھی ہو رہا ہو تو اسے بنیاد بنایا جاسکتا ہے۔ مگر ن معیار رات تک پہنچنا ایک مسئلہ تو نہیں کام میں، تا دوسرا مسئلہ ہے۔ اصولی طور پر یہ بات غلط نہیں کہ ۱۸ ویں صدی کے ادب کو ۸ ویں صدی کے ادبی معیار رات کی روشنی میں پڑھا جائے اور اس کے آہٹ تک رسائی حاصل کی جائے۔ مگر یہ ۲۱ ویں صدی کا ذہن ۱۸ ویں صدی کے معیار رات کو ان کی اصل صورت کے ساتھ گرفت میں لے سکتا ہے؟ دونوں کے بیچ حائل تین صدیوں کا فاصلہ ایک سر قلعہ کیا جاسکتا ہے؟ تین صدیوں کے ہم گیر عمل نے جس نئے ذہن کی تشکیل کی ہے وہ دوسری زندگی کا اس ہم گیر عمل اور اس کے ہم گیر اثرات سے آزاد ہو سکتا ہے؟ ممکن ہے تحقیقی طور پر ممکن ہو، ۱۸ ویں صدی کے معیار رات اور ان کی عمل ترقی کو اپنی بنیاد میں متحرک دیکھا جائے، مگر عملاً، حقیقتاً ممکن نہیں ہے۔ اصل یہ ہے کہ ۱۸ ویں صدی، ۲۱ ویں صدی تک مسلسل پڑھی اور تعبیر کی جاتی رہی ہے اور وہ کچھ سے کچھ بن گئی ہے۔ ہمارے پاس ۱۸ ویں صدی کے متن خواہ پوری صحت کے ساتھ موجود ہوں، عمران کے مفادیم اور ان کے اثرات وہ ہوتی نہیں سکتے جو اس صدی میں تھے۔ اب یہ متن، تین صدیوں کی تعبیروں میں پڑے ہیں اور یہ تعبیریں وقت کی گرد نہیں جھاری جاسکتے۔ یہ وہ معانی اور تصورات ہیں جو ان متنوں کی رگوں میں گردش کرنے لگ گئے ہیں۔

ماضی کے متن کو موجودہ معیار رات کی روشنی میں پڑھنے اور ان کے پیرا ایم سرشب کرنے کے اپنے مسائل و مضمرات ہیں۔ یہ آسان اور فطری طریقہ مانتا ہے، یہ کہ ہم اسی نظر سے ماضی کو دیکھیں جو ہمارے پاس ہے۔ مگر کیا ضروری ہے کہ ہماری نظر جتنی کار بہارے زمانے کے لیے ہے، اتنی ہی کار بہار تین صدیوں پہلے کے ادب کے لیے بھی ہو؟ اگر ہم فقط اپنے زمانے کے معیار رات کو راہ نہ بنائیں اور آج کی نظر پر استغناء کریں تو ماضی کا صرف وہی حصہ ہمیں معتبر نظر آئے گا جو کسی نہ کسی شکل میں آج بھی مل آ رہا ہے۔ اس صورت میں تو صرف وہی ادب، ادبی تاریخ میں جگہ پائے گا جو اپنے زمانے کو عبور کرنے میں کامیاب ہوا ہے یا جو آفاق ہے۔ اگر ادبی تاریخ، آفاق ادب کو ہی اپنا موضوع بنانے کا فیصلہ کر لے تو پھر ادبی تاریخ نقضے کی ضرورت ہی نہیں ہے۔ اس لیے کہ آفاق ادب تو ہر وقت موجود اور مل آ رہا ہے اور تاریخ کو عبور کر گیا ہے۔ اسے شخص تنقید اپنا موضوع بنا سکتی ہے۔ ادبی تاریخ کو، چوں کہ ماضی کے کسی عہد کا آہٹ دریافت کرنا ہے اور آہٹ محض بڑے ادب میں ہی نہیں، کمتر اور اوسط درجے کے ادبی متنوں میں بھی سراپت کیے ہوئے ہے۔ پیش نظر رہے کہ یہ آہٹ ادب کے بڑے اور چھوٹے ہونے کا فیصلہ نہیں کرتا۔ یہ اس روت کا استعارہ ہے، جو ایک عہد میں دھڑک رہی ہوتی ہے۔ یہ در بات ہے کہ کسی متن میں اس کی دھڑکن سست رہا اور کسی میں ہم وار اور پوری زندگی کی علامت ہوتی ہے۔

ایک ادبی عہد کے ادبی متن کے جیسا کہ اس کی مراتب کا یہ نظر رکھتے ہوئے، اس عہد کے ڈٹن تک آخر

کیسے رسائی حاصل کی جائے؟^۴ دینے ویلک اس کے لیے تناظریت (Perspectivism) کی سفارش کرتا ہے۔ تناظریت سے وہ یہ مفہوم لیتا ہے کہ ایک طرف ماضی کے معیارات اور اقدار کو اور دوسری طرف حال کے معیارات و اقدار کو نظر میں رکھ کر کسی ادبی عہد کی تاریخ مرتب کی جائے۔ اس لیے کہ ادب بہ یک وقت دائمی اور تاریخی ہوتا ہے۔ (۷) وہ ایک ایسی صفت کا حامل ہوتا ہے جو تنہا ہی موجود اور با معنی ہے اور ایک قابل فہم عمل سے گزر کر وجود میں بھی آیا ہوتا ہے۔ دینے ویلک کی یہ رائے بہ ظاہر صاحب اور زیر بحث مسئلے کا قابل قبول حل محسوس ہوتی ہے، مگر غور کریں تو اس میں دو باتوں کا جواب نہیں ملتا۔ ایک یہ کہ کیا ماضی دائمی اور تاریخی ہوتا ہے؟ کیا ایسا نہیں کہ بعض متون دائمی اور بعض محض تاریخی حیثیت کے حامل ہوتے ہیں؟ سرمدی ادبی متون کو چھانٹتی، دائمی اور تاریخی متون کو الگ کرتی ہے۔ دائمی متون کو اگلی صدی کی دہائیوں میں ڈال دیتی اور تاریخی متون کو اس صدی کے عجائب خانے میں، اس کی مخصوص جگہ پر رکھ دیتی ہے۔ (۸) دوسرا یہ کہ حال کے جن معیارات کی روشنی میں دینے ویلک ماضی کے ادب کو پڑھنے کا مشورہ دیتا ہے، کیا وہ ادبی تنقید ہے یا ادبی تصویر؟ خود دینے ویلک دونوں میں فرق کرنے پر زور دیتا ہے مگر یہ واضح نہیں کرتا کہ ان دو میں سے کس کی روشنی میں ماضی کے ادب کا مطالعہ، ادبی موزخ کرے۔ صول دونوں کی روشنی میں مطالعہ کیا جاسکتا ہے اور دونوں سے الگ الگ نتائج ظاہر ہوتے ہیں۔ ادبی تصویر، ایک ادبی عہد کے ڈٹن کو یا وہ منظم و مرتب انداز میں پیش کر سکتی ہے۔ تمام سرمدی نہیں کہ ڈٹن مرتب و منظم ہو تو کبھی بھی ہو۔ اس کی مثال اردو میں احتشام حسین کی اردو ادب کی تنقیدی تاریخ ہے جس میں تاریخی تصویر کی روشنی میں اردو ادب کے آہٹ کو گرفت میں لینے کی کوشش کی گئی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کی کتاب ”دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی و فکری پس منظر“ بھی اسی وضع کی تاریخ ہے۔

ایک مخصوص ادبی تصویر کی بعض نارسائیوں کی بنا پر ہی کچھ موزخ انتہائی موقوف پیش کرتے ہیں۔ ان میں جمیل جالبی اور تبسم کاشمیری بہ طور خاص قابل ذکر ہیں۔ جمیل جالبی اپنی تاریخ کی تیسری جلد میں پانچ دہائیوں کی وحدت کا ذکر کرتے ہیں، جو دراصل سوانح، تاریخ، تہذیبی و تاریخی شعور، روایت و تنقید (عمومی تنقیدی معیارات) اور لسانیات سے عبارت ہے۔ جب کہ تبسم کاشمیری فلسفہ، نفسیات، دیونا، سیاست، تہذیب و ثقافت کے حوزہ کی ضرورت پر زور دیتے ہیں کہ انھی کی مدد سے موزخ کا ڈٹن قائم ہوگا اور بعد ازاں وہ ادبی تاریخ میں ڈٹن دریافت کرنے کے قابل ہوتا ہے۔

حوالہ جات

- ۱۔ اس ضمن میں اردو کی ادبی تاریخیں، نظری مباحث (مرتبہ سلمان احمد)، تاریخ ادب کی تدوین (علی جواد زیدی) اور اردو کی ادبی تاریخیں (سیاں چند) قابل ذکر کرتا ہوں ہیں۔ آخری دو کتابیں اردو کی ادبی تاریخوں کے تنقیدی محکوں پر مشتمل ہیں۔ اور تنقیدی محکوں میں بھی تحقیقی اغلاط کی نشاندہی کی گئی اور تحقیقی طریق کار کی کمزوریوں کو اجاگر کیا گیا ہے۔ ادبی تاریخ کی شعریات پر مفصل تجزیاتی بحث کہیں نہیں ملتی۔
- ۲۔ گیون چند۔ سیدہ جعفر، تاریخ ادب اردو۔ ۱۷۰۰ء تک، جلد اول، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء
- ۳۔ علی جواد زیدی، تاریخ ادب کی تدوین، لکھنؤ: نصرت پبشرز، ۱۹۸۳ء، (طبع دوم)، ص ۸، ۹، ۱۲
- ۴۔ یہ تو ایک اصولی بات ہے، مگر اس کا کیا کیا جائے کہ ایسی متعدد ادبی تاریخیں موجود ہیں، جن میں واقعاتی تاریخیات سے کام چلایا گیا ہے۔ ان میں مصنفین کی سوانح، ان کے زمانے کے سماجی، سیاسی واقعات اور ان کی تصنیفات کے ”واقعات“ کو زمانی تسلسل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ یہ بنیادی رمز نظر انداز کی گئی ہے کہ ادبی تاریخ، ادبی حقیقت سے مرتب ہوتی ہے۔
- ۵۔ یقیناً متون کی صحت ایک اہم مسئلہ ہے، مگر اس مسئلے کے حل کا فریضہ ادبی موزخ نہیں، ادبی محقق کے سپرد ہونا چاہیے۔ تدوین متن ایک مستقل شعبہ ہے، اگر ادبی موزخ تاریخی نگاری کے ساتھ تدوین متن کی ذمہ داری بھی سنبھالے گا تو دونوں کے ساتھ انصاف نہیں کر پائے گا۔

6 Rene Wellak & Austin Warren, Theory of literature,

Paragon Books, 1968, p. 40

7. His words are as under.

"We must be able to refer a work of art to the

values of its won time and of all the periods
subsequent to its own A work of art is eternal (i.e
preserves a certain identity) and historical (i.e
passes through a process of traceable
development), ibid, p. 43"

۸۔ یہ بھی تسلیم کرتا چاہیے کہ یہ فیصلے جستی نہیں ہوتے۔ بعض تاریخی متون،، اپنی صدی کے عجائب خانے
سے باہر کر دی گئے متون کی صف میں شامل ہو جاتے ہیں اور بعض دیگر سچے جانے والے متون
عجائب خانے کے تاریک گوشوں میں پہنچ جاتے ہیں۔

ادب اور ادبی تحریک

ایک معاصر ادبی رسالے نے اپنے ادارے میں یہ سوال اٹھایا ہے کہ ادبی تحریک اور ادب کا باہمی رشتہ کیا ہے؟ یہ سوال اس وقت اٹھایا گیا ہے، جب ایک بزرگ نقاد موجود ادب کا قبلہ درست کرنے کے لیے ایک نئی ادبی تحریک کی اشد ضرورت محسوس کرتے ہیں۔ یہی ہمیں انھوں نے نئی تحریک کے باقاعدہ دھندہ ڈال بھی پیش کرنے پر کمر باندھ لی ہے۔ دیکھنے والی بات یہ ہے کہ اس سے ہمارے بزرگوں کی نئی نسل کے لیے دروندی کا اظہار ہوتا ہے یا ان بزرگوں کی وضع کردہ ادبی اقدار کے خاتمے پر ان کی تشویش ظاہر ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ دوسری بات ہی درست ہے۔ اگر انھیں نئی نسل اور ان کے ادب سبھم درودی ہوتی تو وہ انھیں فحشی کے پیڑا ڈالیم کے تحت سمجھے کی کوشش کرتے۔ انھیں بخود خطا قرار دے کر ان کے لیے نئی تحریک کا نسخہ تجویز نہ کرتے۔ یہ نسخہ تجویز کرنے کا مطلب اس کے سوا کچھ نہیں کہ موجودہ ادب عارضی ہے جس میں جلتا ہے اور اس کا علاج ان کے پاس ہے۔ علاج کے لیے بزرگوں کے پاس جانے میں کوئی حرج نہیں، مگر اس زعم کا کیا ملان کہ جو ادب آپ کے زمانے کی اقدار کی متابعت نہیں کرتا، وہ بجا ادب ہے۔ خیر ان بزرگ نقاد کے رشادات سے کسی نئی ادبی تحریک کے برپا ہونے کا تو کوئی امکان نہیں مگر ان سے راقم کو ادب اور تحریک کے سان پر غور کرنے کی تحریک ضرور ہوئی ہے۔

- ادب اور ادبی تحریک کے رشتے مسئلے پر کئی زاویوں سے گفت گو کی جاسکتی ہے۔ سوال میں موضوع متعلقہ کے جو امور مبہم ہیں، آئیے سوالات کی صورت میں انھیں واضح کریں:
- الف۔ کیا ادب کے فروغ و اشاعت کے لیے ادبی تحریک ضروری ہے؟
 - ب۔ کیا بہترین معاصر ادب کی مہزوں تشبیہ و تحسین کے لیے تحریک کی ضرورت ہے؟
 - ج۔ کیا ادب کی تخلیق کے لیے ادبی تحریک ضروری ہے؟
 - د۔ کیا بڑے ادب کی تخلیق کے لیے ادبی تحریک ناگزیر ہے؟

غور کریں تو یہ چار سواں اصل دو قسم کے ہیں ایک قسم کا تخلیق (ادبی) سماج سے ہے اور دوسری قسم کا سواں مصنف اور اس کے تخلیقی عمل سے متعلق ہے، لہذا ادب اور تحریک کے رشتے کا مسئلہ دو صورتیں اختیار کرتا ہے:

۱۔ مادی، سماجی و اجتماعی اور

۲۔ نفسیاتی و انفرادی۔

ادب کی سماجی قبولیت اور اجتماعی سطح پر ادب سے متعلق رائج تصورات کی تبدیلی کے لیے تحریک کا مفہوم و کردار اور ہے جب کہ محض ادب و درجے ادب کی تخلیق کے ضمن میں ادبی تحریک کا مفہوم اور کردار دوسری طرف کا ہے۔ یہ بات عجیب ہے کہ زیادہ تر دوسری قسم کے سوال کو زیر غمت تولد یا جاتا ہے، جس کا صاف مطلب ہے کہ ادب کی طرف سماجی رویوں و اعتقادات کی طور سے تبدیلی کر کے سے زیادہ تخلیق کاروں کے رہی تخلیقی عمل کو تبدیل کرنے کی طرف توجہ دی گئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں، ادب اور تحریک کے سوال کی تفہیم ہی، اپنی اصل میں، آئینہ یا عینک ہے۔ جب کسی معاملے یا مسئلے کے دو پہلوؤں میں سے ایک کو ترجیح دی جائے اور دوسرے پہلو کو ہٹا دیا جائے یا اسے اقداری درجے پر گر دیا جائے تو یہ ساری کارستانی، آئینہ یا عینک کی ہوتی ہے اور ہر آئینہ یا عینک کے پیچھے اقداری مقاصد ہوتے ہیں۔ یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں کہ ادبی تحریک کا رخ تخلیق کاروں کی طرف کرنے کے پیچھے کون سا مقصد رہا ہو، کون سا نقطہ نظر (یا طبقہ) اپنے غلبے کے لیے مادی و سماجی تبدیلی کے بجائے تخلیق کاروں کو تبدیل کرنے میں دل چسپی رکھتا ہے۔ یہاں چوں کہ مفصل بحث کا محل نہیں، اس لیے ادب اور تحریک کے سوال کے دونوں پہلوؤں پر مختصر غمت کو پیش ہے۔

یہ حقیقت تین ہے کہ ای آج یعنی برقیاتی ابلاغ کے عہد میں ادب کو صارف کی کلچر کی یاد رکھنا ہے۔ صارف کی کلچر، گلوبلائزیشن کے معاشی مقصد کا مظہر اور ان کی تکمیل کا آلہ کار ہے۔ یہ ہر شے کو صرف ہو جانے والی شے کا درجہ دے کر اسے Dehumanize کرتا جا رہا ہے۔ کوئی شے اپنی داخلی حقیقی قدر کی وجہ سے ہم نہیں رہی، اس کی اہمیت و قیمت، صرف قدر پر منحصر ہے اور صرف قدر کا تعین بھی شے خود نہیں کرتی، وہ مندی معیشت کرتی ہے جسے اپنے مسلسل و مرتب نمونے زیادہ کی بات سے غرض ہے نہ دل چسپی۔ لہذا اشیاء کا پیمانہ خود اشیاء نہیں اور نہ ان کی وہ قدر ذاتی ہے جو شیائے صدیوں کے ثقافتی عمل سے وضع و اختیار کی ہے بلکہ مندی معیشت کی صرف قدر ہے۔ آج ادب کو بھی ایک قابل صرف شے سمجھا جا رہا ہے۔ انسانی وجود کو ایک کٹریو مرکبہ کے اسے ادب (پرانا ہو کہ نیا۔ اس کی تخصیص نہیں) سمجھا جا رہا ہے۔ اس سے ایک طرف انسانی وجود کا مفہوم تبدیل ہوا ہے، دوسری طرف ادب کا۔ انسان اپنے روحانی، ذہنی شرف سے محروم ہو کر اشیاء و صرف کرنے والے وجود میں بدل گیا ہے۔ انسانی

وجود کا یہ نیا تصور یک سے راہپوئین کا ہے جس کی صرف کرنے کی نیت کبھی نہیں بھرتی۔ آج دب کو مندی معیشت میں اسی طرح زیا اور بچا جاتا ہے جس طرح کسی بھی دوسری پراڈکٹ کو۔ اور جو ادبی کتابیں مندی کی پراڈکٹ کے معیار پر پوری نہیں اترتیں، یعنی صارفی کلچر کے ہم نوا ہونے سے انکار کرتی ہیں انہیں مندی بدر کر دیا جاتا ہے۔

اس بات کی وضاحت کے لیے صارفی کلچر کی وسعت پر ایک نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔ دیکھیے اس وقت دنیا میں کئی آئینڈیا لوجیز اور ڈسکورس موجود ہیں۔ دہشت گردی، اس کے خلاف جنگ، اسلامی بنیاد پرستی، پس نوا بازیات، تانہیت، تہذیبوں میں تصادم یا ان میں مکالمہ، میڈیا کی آزادی، مغربی جمہوریت اور آزادی وغیرہ۔ صارفی کلچران میں سے اپنے مطلب کی آئینڈیا لوجی اور ڈسکورس چن لیتا ہے اور کے فراغ کے نام پر اپنے مفادات حاصل کرتا ہے۔ "خرکیا وج ہے کہ مسلم ملک کے ان ادیبوں کو عالمی مین سٹریم میں شامل کیا جاتا ہے اور ان کی تحریروں کی اشاعت عالمی سطح پر کی جاتی ہے جو صارفی کلچر کی آئینڈیا لوجی کی تائید کرتے ہیں؟ اور جو ادیب (خواہ مسلم ہوں یا غیر مسلم، مغربی ہوں یا مشرقی) ایک نئی آئینڈیا لوجی یا اپنا ڈسکورس تشکیل دیتے ہیں اور یہ ڈسکورس صارفی کلچر کی بنیادوں کو چیلنج کرتا ہو، انہیں حاشیے پر دھکیل دیا جاتا ہے۔ اس صورت حال کے نتیجے میں آج ادب کا عمومی قاری دراصل آئینڈیا لوجیکل کنزیومر بن کر رہ گیا ہے۔

اندرونی حالات، ادب کو صرف کی شے ہونے سے بچانے کے لیے لازماً تحریک کی ضرورت ہے۔ انسان نے صدیوں کے تہذیبی عمل کے بعد ادب اور آرٹ کی جمالیاتی قدر کو دریافت و تخلیق کیا ہے، صارفی کلچر اسے 'صارفی قدر' میں بدلنے کے درپے ہے۔ جمالیاتی قدر کے صارفی قدر میں بدلنے کا مطلب، الفضل کا اسٹل میں بدنا ہے اور ایک ایسی یافت سے ہاتھ دھونا ہے جس نے انسانی روح کے ترفع، انسانی جذبات کے ترقیے اور انسانی باطن میں حسن و توازن کے احساسات پیدا کرنے میں مذہب سے کسی طرح (گو مذہب سے مختلف طریق کار اختیار کرے) کم کر دیا نہیں کیا۔ چنانچہ ایک ایسی ادبی تحریک کے شروع کرے سے کسی کو، اختلاف نہیں ہوگا، جو الفضل جمالیاتی اقدار کو بقاء اور اس کے استحکام کی اپنا مطمح نظر بنائے۔ یہ تحریک دو سطحوں پر ضروری ہے: اول یہ کہ ادب کی قدر بڑاتی (جمالیات) کی بقا کو تحریک بنایا جائے۔ ان تحریروں کی حوصلہ شکنی نہ جائے جو صارفی آئینڈیا لوجی کی دشگاہ یا درپردہ تائید کرتی ہیں۔ دوم یہ کہ معاصر ادب کے بہترین نمونوں کی تشہیر و تحسین بڑے پیمانے پر کی جائے، نہ صرف یہ باور کرانے کے لیے کہ بہترین کا شعور تخلیقی سطح پر پوری قوت سے موجود کارفرما ہے بل کہ اس لیے بھی کہ بہترین کی تشہیر سے بہترین کی تقلید کی روش پیدا ہو۔ بہترین کا شعور ہر چند اضافی ہے اور افراد کے ساتھ بدل جاتا ہے، مگر بعض بنیادی باتوں پر ہر حال اتفاق رائے موجود ہوتا ہے۔ اس تحریک کا بنیادی

مقصد "ماذی و ساجی" تبدیلی سے اُن احوال کی تبدیلی جو "اوب" کو "تا اوب" میں بدلنے پر تلے ہوئے ہیں۔ جہاں تک دوسری قسم کے سوال کا تعلق ہے، اس باب میں عرض ہے کہ جب تک دب کے تخلیقی عمل کا عملیاتی پس منظر سامنے نہ ہو، یہ طے نہ رہتا مشکل ہے کہ اوب کے لیے تحریک ضروری ہے یا نہیں۔ عملیاتی پس منظر کی وضاحت سے یہ فیصلہ از خود ہو جاتا ہے کہ تحریک، ادب یا بزرے ادب کی تخلیق میں معاون ہے یا رکاوٹ۔ بالعموم دب کو کسی محرک کی "پیداوار" سمجھا جاتا ہے۔ محرک کی تعبیر و تعبیر اور مصنف کے تخلیقی عمل پر اس کی اثر اندازی سے متعلق تصورات بدلتے رہے ہیں مگر یہ بنیادی نکتہ بر بر پیش نظر رہا کہ مصنف کا تخلیقی عمل ایک نوع کے محرک کا نتیجہ ہے۔ یہ محرک تخلیق کار کی فوری دسترس سے باہر ہوتا ہے، ان معنوں میں کہ وہ اس محرک کو محسوس کر رہا ہے اور بعد ازاں اس کی تعبیر بھی کر رہا ہے، مگر وہ اسے پیدا کرنے سے قاصر ہے۔ مابعد الطبیعیاتی عہد کی اصطلاحات میں تخلیقی عمل کے محرک کو میوزز، انسپریشن، اہام، انتہا، غیب کہا گیا جب کہ سائنسی عہد میں اس محرک کو بہ یک وقت ماشعوری و شعوری قرار دیا گیا ہے، درجہ میاوی فرق مابعد الطبیعیات و سائنس میں ہے، وہ ان ہر دو کی اصطلاحات کے منافیہ میں بھی سریت کرتا ہے۔ مابعد الطبیعیات ماورائے حس وجود میں ايقان رکھتی ہے اور سائنس نقطہ حس وجود کو تسلیم کرتی ہے۔ یونانی تخلیق کی ویویوں (میوزز) کو مابعد الطبیعیاتی وجود اور تمام تخلیقی قوت و توانائی کا سرچشمہ تسلیم کرتے تھے۔ مثلاً ہسڈ (Hesoid) (۷۰۰ ق م) نے Theogony میں میوزز کی زبانی یہ بات درج کی ہے:

"ہمیں خبر ہے کہ جھوٹی باتوں کو کس طور پر کہا جائے تو وہی جتنی تیر مگر ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ ہمیں کب سچ بات کہنا ہوتی ہے۔"

گویا میوزز نے یہ فیصلہ کیا کہ شاعری ایک ایسا جھوٹ ہے جو سچ لگے یا شاعری کا سچ ہونا اتنا ضروری نہیں جتنی ضروری اس کا سچ لگنا ہے (یہ بات کو بعد میں افلاطون نے شدید تنقید کا نشانہ بنایا) لیکن شاعری کی بنیادی دھڑکا شعور شاعر میوزز ہی سے حاصل کرتا ہے، اس عرض درپوش ہے۔ یہی بات یک ایک جہاں میں غالب نے لکھی ہے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں
غالب، صریح خامہ نوائے سرودش ہے!

تخلیقی عمل کے سائنسی تصورات شاعرانہ مضامین کا سرچشمہ، میوزز یا غیب کے بجائے خود تخلیق کار کی ذات میں تلاش کرتے ہیں۔ میوزز اور غیب، تخلیقی کار کی ذات سے باہر اور ماورائے ہیں۔ تخلیقی عمل کے سائنسی تصور کا آغاز صحیح معنوں میں جرمن فلسفی کانت سے ہوا۔ کانت سے پہلے انسانی ادراک کو منفعل سمجھا گیا مگر کانت نے

اور ایک کو فعال تجربہ قرار دیا۔ اس کا موقف تھا کہ ہم باہر کی دنیا سے معروضیت اور علیت (Causality) وصول نہیں کرتے (جیسا کہ یکارت، ہیز اور لاک کا خیال تھا) ان پر مستند کرتے ہیں۔ کانٹ ہی سے رومانوی بنیادیت کا آغاز ہوا جس میں فرد کو تمام تخلیقی فعالیت کا منبع قرار دیا گیا (بعد ازاں اسے ذہنیو فلسفہ کل اور کالرج نے بنیادی اور ثانوی متخیلہ کی جو تصویریں پیش کی، وہ بہت دور راست کانٹ کے اثرات کا نتیجہ ہے)۔ گویا یہ تسیم کیا جانے لگا کہ تخلیق کار ذریعہ نہیں، سرچشمہ ہے۔ وہ کسی ماورائے محسوس پر انحصار کرنے کے بجائے، خود اپنی ذات میں عمل و خود کنفیو ہے۔ پورے جدید عہد اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے جدید ادب کے پس منظر میں یہی تصور کارفرما ہے اور ادب و تحریک سے وابستہ کرنے کی ساری گزیر کا آغاز بھی یہیں سے ہوا۔ گزیر کی اس کہانی کو نگاہ کے لیے ضروری ہے کہ ذات کے تصور کو سامنے رکھا جائے۔ ایک گروہ ذات کو فرد کی انفرادی جگہ قرار دیتا ہے جب کہ دوسرا اسے سماجی و ثقافتی بلک سمجھتا ہے۔ تاہم دونوں گروہ اس نتیجے پر متفق ہیں کہ ذات، ایک طبعی اور ارغی حقیقت ہے، ماورائی نہیں۔ انیسویں صدی میں مغربی ثقافت اور مفکر، یہ اسے ظاہر کرنے گئے کہ ادب کی بنیاد "خیال" پر ہے۔ مفکرین کا جو گروہ ذات کو سماجی و ثقافتی بلک قرار دیتا ہے، اس کا موقف ہے کہ خیال کو باہر سے اخذ کیا جاتا ہے۔ اس گروہ کے سرخیل سیمپل آرنلڈ ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

"تخلیقی قوت جس مواد سے کام لیتی ہے اور جس مواد پر اپنی بنیاد رکھتی ہے، وہ "خیالات"

ہیں۔ تخلیقی صلاحیت نے خیالات کی دریافت میں اپنے جوہر کا اظہار نہیں کرتی۔"

آرنلڈ کے نزدیک تخلیق کار موجود خیالات کو فن کارانہ انداز میں پیش کرتا ہے، انھیں جنم دینے وال فلسفی ہے اور انھیں سماج میں ایک نقد من صورت دینے کا فریضہ ملتا ہے۔ کم و بیش اسی بات کو، ہر کسی نقادوں نے ذرا مختلف انداز میں پیش کیا اور کہا کہ تخلیقی مواد، سماجی طبقہ کی شعور میں وجود رکھتا ہے۔ حقیقت نگاری اور فطرت نگاری کی تحریکوں نے بھی تخلیقی مواد کو باہر سماج میں یا انسانی وجود میں (یعنی ان تجربات میں جو باہر سے تعامل کا نتیجہ ہیں) تلاش کرنے کا رویہ اپنایا۔ ساختیات نے تخلیقی مواد کو ثقافتی شعریات میں منظر دیکھا۔ مفکرین کا جو گروہ ذات کے خود کنفیو ہونے کے نظریے کا حامی ہے، وہ تخلیقی خیالات کا، خدہ بالعموم، شعور کو قرار دیتا ہے۔

شعور، انفرادی (فرائیڈ) یا اجتماعی (ژونگ) ہو سکتا ہے مگر ماورائی نہیں۔ یہ ایک انسانی وارغی چیز ہے۔

اس طور جدید سائنسی عہد میں ادب کے تخلیقی عمل سے متعلق بنیادی تصور یہ وضع ہوا کہ ادب ارغی، انسانی، سماجی و ثقافتی چیز ہے اور تخلیق کار ذریعہ نہیں، سرچشمہ ہے۔ تاہم تخلیق کار کے سرچشمہ ہونے کی تعبیرات ایک سے زیادہ سامنے آئیں: ایک تعبیر کو نقل (Mimetic) اور دوسری کو تخیل (Imaginative) کہا جاسکتا ہے۔ آرنلڈ، تمام ہر کسی نقاد اور حقیقت نگار، نقل پر مبنی تعبیر کے قائل ہیں اور تمام ہر مانیوں اور جدید یوں کو دوسری طرز کی

تعبیر کا حامل ٹھہرایا جاسکتا ہے۔

نقل کے اصول کے مطابق تخلیقی خیال یا اس کا پردہ ناسپ پہننے سے موجود ہے، مصنف اسے محض فن کارانہ انداز میں پیش کرتا ہے جب کہ تخلیق کے اصول کی رو سے خیال کو دست یا ب سواد کی مدد سے تفخیل دیا جاتا ہے۔ لہذا دونوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ پہلا اصول تخلیقی فعل کو ارادی و شعوری اور دوسرا غیر ارادی و لاشعوری قرار دیتا ہے۔ جو لوگ پہلے اصول کی صداقت میں یقین رکھتے ہیں، وہ ادب (کی اصداق و بہتری) کے لیے مارنا تحریک کا نظریہ پیش کرتے ہیں۔ وہ آثر ملذذ اور ن سے متاثر نکاد ہوں (جس بزرگ نے نئی ادبی تحریک کی ضرورت پر زور دیا ہے) وہ آثر ملذذ ہی سے متاثر ہیں (یا ہر کسی نکاد، ادبی تحریک کا داویا کرتے ہیں۔ اور جن لوگوں کے نزدیک ادب ایک غیر ارادی فعل ہے، وہ ادب کے لیے تحریک کو بے جوار قرار دیتے ہیں۔

ادب کو تحریک سے وابستہ کرنے کے اس خاص علم یا قیاس منظر کو سامنے رکھنا زحہ ضروری ہے۔ اس پس منظر میں "ادب اور تحریک" کے تعلق کی مور و نیت (جو بھی ہے) ہماری سمجھ میں آجاتی ہے اور یہ سوز و نیت اونٹنات پرستور ہے۔ فو یہ کہ ادب چوں کہ ارادی فعل ہے، اس لیے ایک خاص نوع کے ادب کو ترک کر کے دوسری طرح کا ادب تخلیق کیا جاسکتا ہے۔ دوم یہ کہ ایک خاص نوع کا ادب اپنے وہ فرائض ادا کرنے سے قاصر ہے جنہیں نیا عہد ایک تخلیق کار کے لیے ضروری قرار دے رہا ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ پیش تر تحریکوں کی بنیاد اس تصور پر رکھی گئی تھی کہ اس کی بڑے پیمانے پر تشبیہ ہوئی کہ تخلیق کار ان فرائض کو خود سمجھنے سے قاصر ہے اس لیے تخلیق کار کو ان فرائض اور ذمے داریوں کا احساس دلانے کی ضرورت ہے۔ اس کے لیے تحریک کے مویدین "مینی فیسٹو" تفخیل دیتے، گائیڈ لائن تیار کرتے اور تنقیدی مقامات لکھتے ہیں، جن کے نئی طلب تخلیق کار ہوتے ہیں۔

اس سارے عمل میں ایک بنیادی قف و ہوتا ہے جو تحریک کے مقاصد کی تشبیہ اور فروغ میں تو مزاحم نہیں ہوتا، مگر تحریک کے اس دعوے کی تردید ضرور کرتا ہے کہ وہ نیا اور بڑا ادب پیدا کرنے کے لیے وجود میں آئی ہے۔ ذرا خیال کیجیے: جو تخلیق کار نئے عہد میں اپنی ذمے داریوں کو خود سمجھنے سے قاصر ہے، وہ لڑبا، ایک منفعل اور نقطہ یک دہیہ گئے تصور کو فن کارانہ انداز میں پیش کرنے والا شخص ہے، خود تصور تفخیل دینے سے قاصر ہے۔ اس میں اور کسی علمی نظریے یا تنقیدی تصویر کی شرح لکھنے والے میں کوئی فرق نہیں۔ دونوں کا کام ایک تصور یا نظریے کی تبہیم اور فروغ ہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تحریکوں کے مینی فیسٹو و قہوں کے لیے والے اس مینی فیسٹو و قہوں بنانے میں توقعات قدر کر و ادا کرتے ہیں، مگر بڑا ادب پیدا کرنے میں شادی کامیاب ہوئے ہیں۔ بالکل اسی طرح جس طرح نظریے کی شرح لکھنے والے خود کوئی نظریہ پیش کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ جہاں کہیں کسی تحریک

سے وابستہ کسی ادیب نے بڑا ادب تخلیق کیا ہے، وہاں وہ لا رہا اس تحریک کے مبنی فیسٹو کو عبور کرنے کا سرنگب ہوا ہے۔ ایک آزادانہ نظر سے دنیا کو دیکھے، اور خود اپنے ذہنی وسائل سے کسی ادبی تصور کو تشکیل دینے میں کامیاب ہوا ہے۔ گو فیض بڑا شاعر نہیں مگر ان کی یہاں مثال مورد ہے۔ فیض صرف انہی مقامات پر، ہم شاعر ہیں جہاں وہ مارکی آئیڈیا لوہی کا شعری ترجمہ کرنے کے بجائے اس سے قاصدا اختیار کرتے ہیں۔ یہ بھی سوچنے والی بات ہے کہ تحریکوں میں (ان کے قریب اول کے علاوہ) دوسرے درجے کے ہی ادیب کیوں شامل ہوتے ہیں؟ اول درجے کی حقیقی صداقت رکھنے والے، دنیا اور اپنے عہد کی صورت حال کا عرفان خود اپنے ذہنی وسائل سے حاصل کرنے والے تحریکوں سے یا تو بے زار ہوتے ہیں یا ان سے مٹا یا اذہنا حاصل قائم کر لیتے ہیں۔

نقل اور تخیل، دونوں کے اصولوں میں بڑا اس موجود ہے۔ یہ بڑا اس اپنی اصل میں منطقی ہے مگر یہ عمل بھی پتا اظہار کرتا ہے۔ یعنی دونوں اصولوں کے تحت وجود میں آنے والے ادب کے جمالیاتی مراتب پر اثر انداز ہوتا ہے۔ بڑا اس یہ ہے کہ دونوں بہ یک وقت تخلیق کا کو فعال اور منفعل قرار دیتے ہیں مگر چوں کہ دونوں اصولوں میں تخلیق کار کی فعالیت و انفعالیات کی درجہ بندی مختلف ہے اس لیے دونوں کے یہاں نتائج بھی مختلف ہیں۔

نقل کے اصول کے مطابق، مصنف اور منفعل اور ثانوی فعال ہے۔ تخیل کے اصول میں یہ ترتیب الٹ ہے۔ پہلے اصول کے مطابق تخلیق کار، بنیادی خیال یا اس کا پروٹو ٹائپ، باہر سے حاصل کرتا ہے، تشکیل نہیں دیتا، اس لیے منفعل ہے۔ مگر اسے فن کار اندامہ زمین پیش کرتا ہے، اس لیے فعال ہے۔ تخیل کے اصول میں تخلیق کار خیال کے بجائے محض مواد حاصل کرتا ہے اور اس عمل میں وہ فعال ہوتا ہے۔ وزیر اعظم نے تخلیقی عمل کی اپنی تصوری میں تخلیق کار کے منفعل (نسل منصر) اور فعال تجربات کا ذکر کیا ہے۔ آخر بدتر تجربات وہ ہیں جنہیں تخلیق کار اپنی حیات مختصر میں حاصل کرتا ہے، اور تجربات ہی وہ "مواد" ہیں جن سے تخلیق کار تخلیقی خیال کو تشکیل دیتا ہے۔ تخلیقی خیال کی تشکیل کے عمل میں تخلیق کار منفعل ہوتا ہے، یعنی وہ تجربات سے کسی مخصوص (اور پہلے سے طے) خیال کا عطر کشید کرنے سے گریز کرتا ہے اور تجربات کو آراہانہ طور پر باہر آمیز ہونے کا موقع دیتا ہے۔ اس نکتے کی عمدہ وضاحت ٹالسٹائی (Alexis Tolstoy) نے کی ہے:

"In me desires, dreams, and ideas lie dormant not in volitional form, as with a leader, a general, a builder of life, but in feminine, emotionally creative form. The leader, the builder and the general act, break up and

rebuild life but the artist waits, seeks, and accepts in
order to create it."

اس اقتباس میں اہم ترین نکتہ، سوڈکا ارادی حالت (Volitional Form) میں نہ ہونا ہے۔
انسانی نے اس نکتے کی بدست نقل اور تخیل کے اصولوں کے تحت لکھے جانے والے ادب میں فرق کیا ہے۔ مصلح،
راوی، جزبہ و معماری، ادب کو "نقل" قرار دیتے ہیں اور تخلیقی عمل کے دوران میں تخلیق کار کو فعل نمبر اتے ہیں۔ یہ
فعلیت پہلے سے طے شدہ یا اخذ شدہ خیال کے مطابق تخلیقی عمل انجام دینے سے عبارت ہے جب کہ دوسرے
اصول کے تحت ادب تخلیق کرنے والے تخلیقی عمل کے دوران میں منعزل ہوتے ہیں یعنی یہ بھول جاتے ہیں کہ
انھیں کسی خیال کو تشکیل دینا ہے خیال جو اپنے ہی اصول کے تحت وجود میں آتا ہے۔

یہ ایک اہم اصول ہے کہ تخلیقی عمل میں خیال کا "اپنا اصول" کیا ہے؟ یہ عقلی اصول ہر
حال نہیں ہے جو ارادی اور طے شدہ منطقی اصول ہے۔ یہ بڑی حد تک بین التونیت کے اس
"اصول" کے مماثل ہے جو ہر نئے متن کو سابق متون (اور ان میں سابق ادبی متون سے لے
کر تجربات، آئیڈیالوجی، ڈسکورس، مشاہدات سب شامل ہے) کے ایک ایسے تعامل کی پیداوار
قرار دیتا ہے، جس میں ہر متن کی مخصوص نشانیاتی قدر یا اس کی معنوی جہت تبدیل یا ملتوی ہو جاتی
ہے۔ اور پرانے متون نے متن میں ایک طرح سے صرف ہو جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں
تخلیقی خیال کی آفرینش کا اصول خیال، خواب، متون سب کی ارادی حالت یا نشانیاتی قدر کو
منعقب کرنے یا انھیں کچھ ایسے انداز میں معرض التوا میں ڈالنے کا اصول ہے کہ التوا معنی خیزی کے
امکانات کا منبع بن جائے!!

ان ہر دو قسم کے تخلیقی عمل کی وضاحت یک اور زاویے سے بھی کی جاسکتی ہے۔ یوں تو کسی ایک عہد
در ساج کے مصنف کے سامنے ایک ہی دنیا ہوتی ہے مگر مصنفین دنیا سے بالعموم دو سطحوں پر رشتہ استوار کرتے
ہیں۔ ایک سطح "نیز یا ہوتی" کی ہے اور دوسری سطح اسے پس نیم (Episteme) کی ہے۔ "نیز یا ہوتی" پہلے سے
طے شدہ، یک زبانی اور مخصوص مقاصد کی تکمیل کے جذبے سے سرشار ہوتی ہے۔ ان مقاصد کا تعین "طاقت"
مقتدرہ، کوئی ایڈر، جزبہ یا مصلح کرتا ہے، جب کہ اسے پس نیم، یک ہی "ساخت" ہے جو کسی عہد کی جمہور فکری
سرگرمیوں کی بنیاد پر کارفرما ہوتی ہے اور ان سرگرمیوں کے ہونے کا ممکن بناتی ہے۔ گویا پورا عصر، مضر حالت میں

اے پس نیم میں سمٹ جاتا ہے۔ نقل کے اصول کو ماننے والے تحریک کو ادب کے لیے لازم قرار دینے والے ادب کو آئینہ یا لوجی سے تنقید کرتے ہیں جب کہ تحریک کے اصول کو تسلیم کرنے والے ادب کو اے پس نیم سے جوڑتے ہیں۔ واضح رہے کہ آئینہ یا لوجی اپنی قبولیت، اپنا تسلط چاہتی ہے اور اے پس نیم اپنی تفہیم کا تقاضا کرتی ہے۔ قبولیت، منعزل عمل ہے جو تسلیم و رضا کو تقاضا کرتا ہے جب کہ تفہیم فغان، آرزو انداز، ہنسی عمل کے بغیر ممکن نہیں! معلوم نہیں ان معروضات کے بعد بھبھارے بر رُحِ نجاتی نسل و ایک نئی ادبی تحریک کی اقتدا کا زریں مشورہ ہمارا ردیں گے یا اس نسل کو اپنی نظر سے اپنے عہد کی تفہیم و اس عہد کی اے پس نیم میں فغان شرکت کو خوش آمدید کہیں گے!

ساختیات..... حدود اور امتیازات

اردو میں ساختیاتی تنقید کے جگہ بنانے سے متعلق یقین کو بعض لوگ ممکن ہے، روز و مندا نہ خواہش یا دہرانے کی بڑھتی راہیں مگر اس یقین کی دو معقوب وجوہ موجود ہیں۔ پہلی وجہ یہ کہ پیش تر پاکستانی جامعات نے اسے ایم اے، ایف فل اور پی ایچ ڈی کے حساب میں شامل کر لیا ہے۔ یوں ساختیات محض چند مسائل میں چند لکھنے والوں کا مسئلہ نہیں رہی، اسے گویا اعلیٰ سطح کی تعلیمی اور دانش ورانہ سرورتوں سے ہم آہنگ پارقیوں کر یا گیا ہے۔ اس حقیقت کو جامعات کی حساب ساز کمیشنوں پر کوئی بھیجتی کس تر بند یا نہیں جا سکتا۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ اردو میں ساختیات کو جس بنیادوں پر رد کیا گیا ہے، وہ کھوٹلی ہیں۔ معترضین نے ساختیات کا با استیحاب مطالعہ نہیں کیا۔ انھوں نے سرسری، سطحی، بالواسطہ مطالعے اور سنی سنائی باتوں کی جید پر ساختیات پر اعتراضات کی بوچھاڑ کی ہے۔ جس کا نتیجہ یہی ہے کہ ساختیات پر جملہ بازی کی گئی ہے اور ایک آدھ مقالہ ہی ایسا نکلا گیا ہے جس میں ساختیات کے مقدمات اور بنیادی فکر کو چیلنج کیا گیا ہو۔ اور جب تک کسی نظریے یا تنقیدی مکتب کے بنیادی استدلال کی Validity کو چیلنج نہیں کیا جاتا، اسے منظر سے ہٹایا نہیں جا سکتا۔ نظریہ اپنے استدلال کی قوت سے باقی رہتا اور پھوٹا پھلتا ہے۔

ساختیات پر کیے گئے دو ایک اعتراضات کا ذکر یہاں دس چھپی سے حالی نہ ہوگا۔ ایک اعتراض یہ کیا گیا ہے کہ ساختیات مغرب کا چبایا ہوا نوالہ ہے، یعنی اس میں یک خرابی تو یہ ہے کہ یہ مکتب مغرب سے آیا ہے اور دوسری یہ کہ یہ مغرب میں مردہ ہو چکا ہے۔ معترضین سے پوچھا جا سکتا ہے کہ جناب حالی اور اسے لے کر اب تک کس نھاوٹے مغرب کے خوان سے لقمے نہیں توڑے اردمانی، ہارکسی، ہمرانی، ہیپیتی، انفسیاتی، غرض کون سا تنقیدی مکتب ہے، جو مغرب کے راستے سے ہمارے یہاں نہیں پہنچا۔ یہی نہیں تاوں، افسانہ، آزاد نظم، انشائیہ کی مغرب سے نہیں آئے؟ اور کون سی طبعی اور سماجی سانچیں ہے جو مغرب سے درآمد نہیں کی گئی؟ اس سے بھی ذرا آگے دیکھیے، ہماری روزمرہ زندگی میں کتنی اشیاء ہیں، سیل فون، کپیلٹی، وی سے لے کر خطرناک اسلحے تک، کون سی شے ہے

جس کے لیے ہم مغرب سے مرہون نہیں ہیں؟ یہ سچ کڑوا ہے مگر سچ ہے کہ ہم نے گزشتہ پانچ صدیوں میں انسانی تہذیب میں کوئی کنٹری بوشن نہیں کی۔ پھر یہ طعنہ سختیات کو کیوں؟ ابھی اگر طعنہ دینا ہی مقصود ہے تو پھر اپنی پوری زندگی طعنہ دیجیے، مگر یہ نہ بھولیے کہ کہیں ان طعنوں میں ہم علم کی اس روایت سے خود کو محروم اور دور نہ کر لیں، جو علم کی انسانی روایت ہے۔

راقم کے نزدیک یہ سواں اہم ہے کہ کوئی یا نظریہ کہاں سے آیا ہے۔ نظریے کے حسب نسب کا سوال اس وقت اہم ہوتا ہے جب اس نظریے سے اس کا تعلق یا تاثر برقی طرح چمٹا ہوا ہو اور یہ نظریے کی تقسیم میں کسی بائز کی طرح حاصل ہو اور اس بائز کو جو کرنے میں زخمی ہونے کا احتمال ہو۔ لیکن راقم کا عقیدہ ہے کہ کسی علم تک رسائی میں زخم آنے کا حقیقی خطرہ موجود بھی ہو تو اسے مول لینا چاہیے۔ یہ ہر کیف اصل اور اہم تر سواں یہ ہے کہ خود نظریہ کیا ہے اور اس پر جو ڈسکورس قائم ہوا ہے، اس کی نوعیت اور سمت کیا ہے؟ ہمارے یہاں اس نظریے کو شبہ کی نظر سے دیکھا جاتا ہے جو مغرب سے آیا ہو۔ اصدا یہ عدم تہفظ کی صورت حال ہے جو بعض تاریخی وجوہ سے پیدا ہوئی ہے اور ان تمام ممالک کے اسٹراٹاگان کی تقلید پر مبنی ہے جو مغرب کی نوآبادی رہے ہیں۔ مغرب کو غاصب اور استحصا پسند سمجھنا اور اس سے نفرت کرنا بیش تر نوآبادیاتی اہان کی سائیکی کا حصہ ہے اور اس میں دو بڑی حد تک تاریخی وجوہ سے حق ہے جانب ہیں۔ آزادی کی کچھ دہوں بعد بھی یہ سائیکیہ دستور موجود ہے اور اصول تلازمہ کے تحت مغرب سے وابستہ برٹکرو (اشیا کوئم) اس کی غاصبہ نہ چالوں کا حصہ نہیں کیا جاتا ہے۔ یہ سائیکی مغرب میں پیدا ہونے والی برٹکرو ایک خاص انسانی فکر کے بجائے "مغربی فکر" قرار دیتی ہے اور اس کے نزدیک ساری "مغربی فکر" اسی طرح کی ساری ہے جس طرح کی سازش نوآبادیاتی عہد میں کی گئی۔ یہ سائیکی اس بات پر غور نہیں کرتی کہ ہرگز مار نہیں کہ مغرب میں پیدا ہونے والی فکر اپنی نوعیت میں "مغربی" یعنی سازشی فکر ہو۔ اس صورت حال کا نتیجہ یہ ہے کہ نئے افکار و نظریات پر نہ تو آزادانہ ڈسکورس قائم ہو پاتا ہے، نہ نظریات پر ہم مغرب سے برابری سطح پر کام کر سکتے ہیں ورنہ ہی ہم خود نظریہ سازی کی طرف متوجہ ہیں۔ سو عالمی فکر میں ہماری کنٹری بوشن تو کہاں شرکت بھی نہ ہونے کے برابر ہے۔ تاہم نئی اور عالمی فکر کی تحقیق میں ہم کسی سے پیچھے نہیں ہیں۔ کیا ہم اس طرح اپنی محرومی کی صفائی کرتے ہیں؟ لیکن کس بھونڈے انداز میں!!

جہاں تک سختیات کے مرد ہونے کا تعلق ہے، یہ محض مغالطہ ہے۔ اس مغالطے کا ایک سبب تو مغرب اور اردو کے مزاجی فرق سے عدم آگہی ہے، اور دوسرا سبب بعض حقائق سے لاعلمی یا جٹھم پٹھی ہے۔ مغرب میں فکری تبدیلیوں کی رفتار بے حد تیز ہے۔ نو بہ نو فکری تبدیلیوں کی قبولیت کے لیے جس آزادی فکر روایت سے عدم وابستگی، تنوع اور ارتقاء پسندی، نئے آفاق کی تسخیر کی راحت جست جو درکار ہوتی ہے، وہ مغرب نے نشاۃ ثانیہ

ساختیات پر مرد و نظریے کی چھٹی کئے والوں نے اس امر پر بھی غور نہیں کیا کہ تنقید کی نظریات کی قدر و معنویت کون پر ہونے والے مباحث کی رفتار سے متعین نہیں کیا جاسکتا۔ مگر ساختیات کے بعد پس ساختیات کے مباحث آنے کا مطلب ساختیات کا رد ہو جاتا ہے تو پھر افلاطون، ارسطو، سڈنی، کارنچ، آرنلڈ، رچرڈ، ایبٹ، مارٹن، روپ فرائی، ابن رشیق، ابن خلدون، ابراہیم بن جعفر، شبلی، حالی، سب روئے ہو گئے کون کے نظریات پر مگر، مگر مباحث کا حشر تو کب کا ختم ہو چکا۔ اصل یہ ہے کہ برنئے نظریے پر رد و ثبوت سے بحث کا مطلب، اس نظریے کی پرکھ ہے۔ برنئے نظریے ادب فنی کے لیے کچھ نئے اصول فراہم کرنے کا مدعی ہوتا ہے۔ بحث مباحث کے ذریعے اس دعوے کا تجربہ کیا جاتا ہے۔ جب تجربہ مکمل ہو جاتا ہے اور نئے تنقید کی نظریے کے بنیادی استدلال سے آگاہی حاصل ہو جاتی ہے اور اس کی تجزیاتی حدود و مشخصات ہو جاتی ہیں اور اس کے اخلاقی امکانات کا کھونٹا کیا جاتا ہے تو اس پر بحث غنڈی پڑ جاتی یا ختم ہو جاتی ہے اور وہ نظریے تنقید کی فکر کا حصہ بن جاتا ہے۔ مغرب میں ساختیات پر مباحث کے غنڈ پڑنے کا باعث یہی اصول ہے۔ واضح رہے کہ مغرب میں ساختیات کے مباحث یک سر ختم نہیں ہوئے۔ اول تو اسے تنقید کی تصویر کی جاسکتی تدریس کا باقاعدہ حصہ بنایا گیا ہے، اس لیے طالب علم اس کا برابر مطالعہ کر رہے ہیں۔ دوم، اعلیٰ دانش ورانہ سطح پر بھی ساختیات، پس ساختیات اور ما بعد حدیدیت کے مباحث میں پس منظر کے طور پر زیر بحث ہے، یعنی بعد پس ساختیات کی نظریات (جیسے ڈی کنسٹرکشن، نو تار مغیبت، نو ر کسیت، نو تحسین نفسی، تا مئی تنقید وغیرہم) پر مدلل گفتگو ساختیات کی کامل تفہیم کے بغیر ممکن نہیں۔

ساختیات کی سرزنش اس بنا پر بھی کی گئی ہے کہ ساختیات کی تنقید کے عملی نمونے پیش نہیں کیے گئے۔ گویا جب دوسرے تیروں کے خطا ہونے کا احساس ہوا تو ایک نیا تیر اپنی مزی تری کمان میں کس پیا۔ یہ اعتراض رائے والوں نے دراصل ساختیات کی تنقید کو عمل کا منظر یہ ثابت کرنا چاہا ہے۔ مگر انھیں شاید معلوم نہیں کہ اردو میں ساختیات کی مطالعات کیسے کیے گئے ہیں۔ دیر آغا، کوئی چند نارنگ، فہیم، عظمیٰ اور چند دوسرے احباب نے ساختیات کی تنقید کی حربے و عصمت، منو، میراتی، فیض اور جوگندر پال وغیرہ کے متون پر آرمایا ہے۔ تاہم یہ درست ہے کہ جس قدر نظری مباحث ہوئے، اس قدر عملی تنقید کے نمونے سامنے نہیں آئے۔ اس طرف توجہ کرنے کی ہر حال ضرورت ہے، مگر اس کا احساس پیدا کرنے کے لیے بھی ساختیات کی نظری اور تجزیاتی حدود کو واضح کر کے اس حشر کی اہمیت کو اجاگر کرنا ضروری ہے۔

ساختیات کی نظری اور تجزیاتی حدود سے متعلق یہاں پوری تفصیل سے لکھنے کی گنجائش نہیں کہ یہ تفصیل راقم کے دیگر مقالات میں موجود ہے۔ تاہم یہاں ساختیات کے حوالے سے چند مزید مگر بنیادی باتوں پر روشنی ڈالنا مناسب ہوگا۔

ساختیات کی ثقافتی مظہرے کلی نگاہ (ساخت) کو دریافت کرنے کا ایک طریق (Method) ہے، جیسا کہ جدلیات ہے۔ جدلیات فلسفیانہ طریق ہے اور ساختیات سائنسی ہے۔ تاہم دونوں کا مقصد حقیقت کی کلیت تک پہنچنا ہے۔ جدلیات کبھی (افلاطون کے یہاں) سوال و جواب کے ذریعے صداقت کے مطلق تصور تک رسائی پانے کا راستہ دکھاتی ہے، کبھی (ڈیگنل کے یہاں) کسی نظریے تھیس کے اندر سے اس کی ضد یعنی تھیس کو ابھرتے ہوئے دیکھتی اور پھر دونوں کے امتزاج میں تھیس کا نگارہ کرتی ہے اور کبھی (مارکس کے یہاں) پوری تاریخ کو طبقات کی کشمکش اور تصادف مہارت دیکھتی ہے۔ اور تینوں صورتوں میں جدلیات تردید و تصدیق کا فرمائی دریافت کرتی ہے۔ جدلیاتی طریق کو صداقت مطلقہ اور انسان کی فکر اور مادی تاریخ کے منطقی تجزیے میں برتاؤ اور کلیت کو دریافت کرنے میں اس سے مدد ملتی ہے۔ ساختیات بھی اپنے مطالعاتی معروض کی کلیت کو دریافت کرتی ہے۔ ساختیات کا مطالعاتی معروض کوئی ثقافتی مظہر یا سسٹم ہوتا ہے جب کہ جدلیات بالعموم فلسفیانہ معروض کو منتخب کرتی ہے۔ ساختیات اور جدلیات کلیت کی دریافت کے لیے تضاد کی جڑوں (Binary Opposites) کو کام میں لاتی ہیں؛ جدلیات تھیس اور یعنی تھیس کو اور ساختیات کو تضاد و نشانہات کے افتراق کو۔ تاہم دونوں کے تضاد کی جڑوں میں بعض لطیف مشابہتیں اور فرق بھی ہیں۔ مثلاً ہر تھیس نظریے کے اندر اس کی ضد یعنی تھیس موجود ہے۔ جب کوئی نظریہ متعارف ہوتا ہے اور اس پر بحث و گفتگو ہوتی ہے تو اس کی خامیاں بھی جائز ہوتی ہیں جنہیں دور کرنے کی خاطر ایک نیا نظریہ پہلے نظریے کی ضد کے طور پر وضع کیا جاتا ہے۔ اسی طرح ساختیات میں ہر نشان اس فرق (یا ضد) سے پیچھا جاتا ہے، جو اس نے دوسرے نشانہات سے قائم کر رکھا ہے، یعنی ساختیات میں کسی نشان کے مفہوم تک رسائی فرق و ملوثی کے بغیر ممکن نہیں ہوتی۔ ہر معنی فرق سے پیدا ہوتا ہے، اسی لیے ساختیات کے بانی فردی ماں سیویر نے کہا تھا کہ زبان میں سوائے افتراقات (Differences) کے کچھ نہیں۔ اور جس طرح جدلیات میں تھیس اور یعنی تھیس امتزاج پر منتج ہوئے ہیں، اسی طرح ہر نشان کے معنی افتراق سے پیدا ہوئے ہیں تاہم معانی کا نظام اس وقت قائم ہوتا ہے جب افتراق کے ملاوہ ارتباط (Combination) بھی وجود میں آتا ہے۔ جدلیات کا امتزاج، ساختیات میں ارتباط ہے۔ اس ضمن میں دونوں طریق ہمارے مطالعہ میں بظاہر یہ فرق نظر آتا ہے کہ جدلیاتی تھیس ورا یعنی تھیس باہم ضم ہو جاتے ہیں، ضد اور فرق یک سرختم ہو جاتے ہیں، ورنہ تھیس یعنی تھیس کے اندر نیا یعنی تھیس گروٹ نہیں لیتا۔ لیکن غور کریں تو یہ فرق ظاہری ہے۔ ساختیات یہ تو تسبیح کرتی ہے کہ معنی فرق سے پیدا ہوتا ہے مگر یہ کسی ثقافتی نظام کی جس کلیت کا تصور رکھتی ہے، وہ اپنے اجزاء کے مجموعے سے زائد ہوتا ہے۔ گویا کلیت، نظام یا ساخت کی سطح پر افتراقات غائب یا غیر اہم ہو جاتے ہیں۔

جہاں تا اور ساختیات کی مہم شخصوں اور افتراقات کو جائز کرنے کا مقصد یہ واضح کرنا تھا کہ تحقیق اور مطالعے کا ہر طریق اپنے حدود اور اختیارات بھی رکھتا ہے اور دوسرے طریقوں سے بعض مشابہتیں بھی۔ یہ مشابہتیں اتنی ہی بھی ہوتی ہیں اور انسانی فکر کی مشترک سادست کی بدولت بھی ابہر کیف کسی فلسفیانہ یا سائنسی طریق کے مرکزی استدلال اور حدود و اختیارات کا علم اس کے ملحق اطلاق سے قبل ضروری ہوتا ہے۔

ساختیات کا بانی سوس ماہر لسانیات فردی ہاس سوہنر (۱۸۵۷ء۔ ۱۹۱۳ء) ہے۔ مگر ساختیات یعنی (Structuralism) کی اصطلاح زوسی + امریکی ماہر لسانیات اور نقاد روسن جیکب سن (۱۸۹۶ء۔ ۱۹۸۳ء) نے ۱۹۲۹ء میں سوہنر کے طریق مطالعہ کے لیے استعمال کی۔ جیکب سن نے سوہنر کے ایک زمانی سانی طریق کی کور ہاں سے مطالعے میں برتاؤ واضح کیا کہ ہمیں سائنسی طرز فکر کو اس کی موجودہ متنوع صورتوں کے ساتھ برتنا ہے تو اس کے لیے Structuralism سے بہتر کوئی لفظ موجود نہیں۔ اس امر کی وضاحت میں اس نے لکھا ہے:

Any set of phenomena examined by contemporary science is treated not as a mechanical agglomeration but structured whole, and, the basic task is to reveal the inner laws of this system, (Romantic Panslovism, 711)

یعنی ساختیات کسی سسٹم کو اجزاء کا ایک کلی مجموعہ نہیں سمجھتی، اسے ایک "ساختیاتی کل" قرار دیتی ہے (جو اپنے اجزاء کے مجموعے سے رکنہ ہوتا ہے) اور ساختیات کا کام ثقافتی سسٹم کے ان داخلی قوانین کو منکشف کرنا ہے جن کی کار فرمائی سے سسٹم معنی خیزی کے اعمال کو انجام دینے کے قابل ہوتا ہے۔ جیکب سن نے ساختیات کو سائنس کہا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ سوہنر نے اپنی کتاب Course in General Linguistics میں (جو ۱۹۱۱ء۔ ۱۹۰۷ء کے عرصے میں جینوا پر یورپی میں دیے گئے اس کے خطبات کا مجموعہ ہے اور جسے اس کے شاگردوں کے نوٹس کی مدد سے مرتب کیا گیا اور جو اس کی وفات کے تیس سال بعد چھپی اور جس کا انگریزی ترجمہ ۱۹۵۹ء میں ہوا) اپنے سانی مطالعے کو سائنسی قرار دیا تھا۔ اس نے سائنس کا لفظ اپنے طریق مطالعہ کو انیسویں صدی کی سانیات سے ممتاز کرنے کے لیے اختیار کیا تھا۔ انیسویں صدی میں زبان کا مطالعہ تاریخی اور ارتقائی حوالے سے کیا جاتا تھا۔ زبان جن تغیرات سے گزر کر جس ارتقا کو پہنچی، اس کا علم حاصل کیا جاتا تھا۔ مگر کوئی زبان ایک مکمل اجزائی نظام کے طور پر لحاظ موجود میں تھیوں پر کام کرتی ہے، اس کا جواب تاریخی لسانیات کے پاس

بالکل نہیں تھا۔ چنانچہ سوسائٹل نے زبان کے ارتقائی مطالعے کی جگہ (جسے آتے نے Diachronic کا نام دیا)، زبان کے یک زمانی (Synchronic) مطالعے کا نظریہ پیش کیا، جو زبان کے کئی نگاہ کی وضاحت کر سکتا ہے۔ سوسائٹل زبان کے مطالعے کو سائنسی کہتا ہے (گویا ارتقائی مطالعے کو غیر سائنسی کہنا چاہیے)۔ تاریخی لسانیات کو رد کرنے کے ضمن میں اس کی اہم ترین دلیل پر ہے:

The first thing which strikes one on studying linguistic facts is that the language user is unaware of their succession in time he is dealing with a state. Hence the linguist who wishes to understand this state must rule out of consideration every thing which brought that state about, and pay no attention to diachrony. Only by suppressing the past can he enter into the state of mind of the language user (Course, p 81)

گویا سائنسی عمل ایک ذہنی حالت ہے، جس میں زور شدہ لسانی تاریخی تبدیلیوں کا شعور موجود نہیں ہوتا، نہ ہی شعور لسانی عمل کو متاثر کرتا ہے۔ سادہ لفظوں میں آپ دوسروں سے بات چیت کرتے ہوئے اگر ہر لفظ یا بعض الفاظ کے ادا، تلفظ و روان کے معانی میں ہونے والی تبدیلیوں کو مکی زبان میں لاتے جائیں تو آپ اپنا مدعا واضح نہیں کر سکیں گے۔ در سوچئے: آپ اپنی بڑی بہن سے بات کرنا چاہتے ہیں اور میں اسی لمحے آپ کے ذہن میں آئے ہیں کہ یہ تو ترکی زبان کا لفظ ہے اور انیسویں صدی میں دہلی کی جون ماگیں اسے اپنی بڑی جینی کے لیے استعمال کرتی تھیں تو آپ نے جو بات اپنی "باتی" سے کہنی تھی وہ اس لفظ کے تاریخی علم سے دھماؤں میں ہی الجھ کر رہ جائے گی۔ بد اگر باہر لسانیات، زبان کے زندہ، مکمل ادنیٰ نظام کا مطالعہ کرنا چاہتا ہے (جو زبان بولنے والے کے یہاں ممکن ہوتا ہے)، تو اسے زبان کی "تاریخیت" کو ہانا چاہیے۔ یک زمانی کے اس تصور نے ساختیات اور لسانیات پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ جب سوسائٹل کے لسانی ماہر کو ثقافتی مطالعات میں برتاؤ یہ تو ثقافتی نظام کے گرد یک زمانی کا مصداق سمجھنا پڑا۔ اس نظام کی تاریخ کے بجائے اس کی کارکردگی کا تجزیہ کیا گیا اور یہ سمجھا گیا کہ کسی ثقافتی نظام کو برتتے والے اس کی تاریخی صورت حال کا علم نہیں رکھتے اور نہ اس کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔

یک زمانی کے علاوہ سوسائٹل کے لسانی ماہر کے تین اہم مفروضات ہیں جنہیں ساختیات میں راہ نمائی

اصولوں کا درجہ دیا گیا ہے:

- ۱۔ زبان ایک نظام ہے، جو لسانی عناصر کی حاصل جمع سے زائد ہے۔
- ۲۔ سانی جز (نشانات) "ارتباطی" (Relational) وصف رکھتے ہیں کہ ہر جز کو دوسرے جز کے ساتھ رشتے کے حوالے سے باہمی خیال کیا جاتا ہے۔
- ۳۔ سانی نشانات سن مانے (Arbitrary) اور ثقافتی ہوتے ہیں، اس لیے ان کی ماہیت کے بجائے ان کے مقصد اور تفاعل کو زیر بحث لایا جاتا ہے۔

ان تینوں کو یک جا کریں تو ساختیات کا مفہوم کچھ یوں بنتا ہے:

ہر ثقافتی مظہر ایک ساخت یا تشکیل ہے۔ یہ ساخت ان اجزاء اور عناصر سے مل کر بنتی ہے جنہیں نشانات، کوڈز اور کنوشنر کہنا چاہیے، مگر ساخت اپنے اجزاء کا حسابی مجموعہ نہیں ہوتی۔ ساخت کے اجزاء سطح پر مگر خواہ ساخت تشکیل دیتی ہو، جس طرح تکلم یا پارول سطح پر ہوتا ہے مگر لاٹک یا گرامر (نوٹرا اور ماٹک میں کچھ فرق بھی ہے) مخفی ہوتی ہے (اس ضمن میں سوسینر نے شطرنج کے کھیل کی مثال دی ہے جس کے قوانین دعائی نہیں دیتے مگر تمام چاروں ان کے مطابق چل جاتی ہیں)۔ ثقافتی تشکیل کے جز (اور کوڈز) انفرادی وجود تو رکھتے ہیں مگر ان کی قیمت اور معنویت کا تعین ان کا انفرادی وجود نہیں کرتا۔ معنویت کا تعین اس رشتے سے ہوتا ہے جو اجزاء کے مابین ہے اور یہ رشتہ فرق کا بھی ہے اور مماثلت کا بھی۔ تمام نشانات اور کوڈز ثقافت کی تشکیل ہیں۔ نشانات جن اشیاء کی نمائندگی کرتے ہیں، ان سے نشانات کا رشتہ منطقی ہے نہ فطری؛ اس کا صاف مطلب ہے کہ زبان یا کوڈز کا کوئی دوسرا نظام خارجی دنیا کی مادی حقیقت کو نہیں "ایک" ساختیاتی کنی "حقیقت" (Structured Reality) کو پیش کرتا ہے اور ہم زبان کے ذریعے دنیا کا ہمیں ملتی ساخت میں لکھی گئی دنیا کا علم حاصل کرتے ہیں۔ زبان اور دنیا کے بیچ ایک پورا ثقافتی سسٹم اور Institutionalized Strategies حاصل ہوتی ہیں۔

یہ ایک غیر معمولی "دریافت" تھی جس نے زبان اور دنیا اور زبان کے رشتے اور حقیقت سے متعلق تصورات کو بدستور رکھ دیا۔ شاید اسی وجہ سے سوسیر کے نظریات کو اس کے مغربی مترجمین نے "کو پرٹکن" کہا گیا ہے۔ جس طرح کو پرٹیکس نے زمین کے مرکز کائنات ہونے کے صدیوں پرانے عقیدے کو غلط ثابت کر کے ایک انقلاب برپا کیا، اسی طرح سوسیر نے زبان و ثقافتی تشکیل قرار دے کر اس صدیوں پرانے تصور کی تفسیح کی جس کے

مطابق زبان کو یا تو آسمانی چیز خیال کیا جاتا تھا یا اسے دنیا کی حقیقت کو پیش کرنے کے لیے ایک شفاف میڈیم سمجھا جاتا تھا۔ یہاں سویر کے مترجمیں اور شارحین نے اعلیٰ یا عجمی خیانت کا ثبوت بھی دیا ہے۔ مذکورہ دریافت کا سہرا کلی طور پر سویر کے مترجمیں باندھا جاسکتا۔ سویر سے مدتوں پہلے سنسکرت میں یہ غیر معمولی دریافت پیش کی جا چکی تھی۔ گوپی چند نارنگ نے "تہ رشی کے حوالے سے لکھا ہے کہ "شہد اور ارتھ میں کوئی براہ راست رشتہ نہیں ہے۔ اگر ہم شہد لگنی کہ راجہ نے دانی چیز۔۔۔ مراد لیتے ہیں تو ایسا اس لیے نہیں ہے کہ شہد لگنی میں جانے کے خواص موجود ہیں، بلکہ ایسا صرف اس لیے ہے کہ روایت اور چلن سے۔۔۔ یہ معنی طے پا گئے ہیں۔۔۔ اگر شہد اور ارتھ کا رشتہ فطری ہوتا تو شہد اور ارتھ ساتھ ساتھ موجود ہوتے۔۔۔ (نیز) برجک ایک شہد کا ہی ارتھ ہوتا، نیز ہر زبان میں اشیاء کے ایک جیسے نام ہوتے۔" (ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔ ص ۴-۳۴۳) ظاہر ہے یہ بالکل وہی نظریہ ہے جو سویر نے پیش کیا۔ قوی امکان ہے کہ سویر نے سنسکرت ہی سے یہ نظریہ اخذ کیا، اس لیے کہ وہ جینا یونیورسٹی میں سنسکرت اور تعلیمی گرامر پڑھا کرتا تھا۔ اگر سویر یہ کتاب خود لکھتا تو جین ممکن ہے وہ اپنے نظریات سے اصل مآخذ کا اعتراف کرتا۔ ہاں ہم یہ اعتراف ضروری ہے کہ مغرب میں ساختیات کی ساری تحریک سنسکرت کے سانی نظریات کے بجائے سویر کے پیش کردہ نظریات پر استوار ہے۔ آخر کیا وجہ ہے کہ اہل مشرق ان نظریات سے کوئی انتہائی تیوری وضع کرنے کی طرف دھیان نہیں دے سکے؟ اسے لید ہی کہنا چاہیے کہ سویر کے ساختیاتی نظریات کے بعد ہی سنسکرت کے سانی نظریات پر توجہ ہوئی ہے اور وہ بھی محض تقابلی کی عرض سے یہ مآخذ کی نشان دہی کی خاطر اور دوسری طرف یہ بھی صداقت ہے کہ سنسکرت کے سانی نظریات، ساختیات کی موجودہ ترقی کے مقابلے میں ابتدائی نوعیت کے لگتے ہیں۔ مشرقی ذہن سے سب سے بڑی خطا یہ ہوئی ہے کہ اس نے اپنے علمی ورثے سے لاطعلقی اختیار کی اور نتیجتاً اس کی ترقی کی طرف بھی کوئی توجہ نہیں دی۔ ہمارے بہت سے احباب مشرق کے جس علم بیان، معنی، بدیع اور سانی تصورات کا دہرے خروارے کرتے ہیں، وہ اپنے زمانوں کے ادبی سوانح کا جواب دیتے اور ان زمانوں کے ادبی مطالبات کو پورا کرتے تھے، مگر اب اور طرح کے سوالات اور دیگر قسم کے مطالبات ہیں، جن کے لیے نئے نظریات درکار ہیں۔ یہ ایک تفصیلی بحث ہے کہ نئے سوالات اور مطالبات کیا ہیں اور ان کے لیے کس قسم کے نظریات درکار ہیں، آیا یہ نظریات قدیم مشرقی ادبی تصورات کی بنیاد پر استوار ہونے چاہئیں یا ان سے انحراف کر کے وجود میں لائے جائے چاہئیں، غرض ہر ہے اس بحث کی یہاں منجائش نہیں۔ تاہم یہ کہے جانا چاہیے کہ اب ہم اہل مشرق اپنا کوئی بھی ڈسکورس قائم کریں، وہ مغربی فکر و خطوط رکھے بغیر ممکن نہیں۔ یہ اسے ڈی کنسٹرکٹ کرنے کی صورت میں بھی ہو سکتا ہے اور اس فکر کے خالص انسانی (نہ مشرقی نہ مغربی) عناصر سے استفادے اور اسے آگے بڑھانے کی شکل یا موقع محل کی مناسبت سے دونوں طرح ہو

سکتا ہے'

ہر کیف مغرب میں ساختیات، لسانیات تک محدود نہیں رہی، اسے بشریات، ادب، فلسفہ، نفسیات، فلم، اشتہار وغیرہ کے مطالعے میں برتا گیا۔ ان سب کو "زبان" تصور کیا گیا، یعنی ایک ایسا نظام جو معنی خیزی (Signification) کا علم بردار ہے اور پھر ان کی ساختوں تک رسائی کی کوشش کی گئی ہے۔

ساختیات پر ہدائی کا رومن جیکب سن نے کیا اور وہ روس، چیکو سلواکیہ اور امریکا میں رہا۔ روس میں تھا تو اسکو سٹولانسک سرکل سے ممبر کے طور پر روسی جینت پسندی کے تحولات کی تشکیل میں شریک رہا۔ جلاوطنی کے اور میں اس نے پراگ سٹولانسک سرکل کو منظم کیا۔ اس کے فوری مساعی سے پراگ کا ساختیاتی سکول وجود میں آیا۔ ۱۹۴۰ء میں جب وہ امریکا آیا تو اس نے یونیورسٹی کولمبیا میں لسانیات سے متعارف کروایا۔ اور عجیب بات یہ کہ امریکا اور مغربی یورپ میں ساختیات کی تحریک کا محرک پراگ سکول نہیں، فرانس بتا جہاں یونیورسٹی کے ساختیاتی بشریاتی مطالعات کے وجہ سے ساختیات (۱۹۶۰ء کی دہائی) میں فروغ پذیر ہوئی۔

رومن جیکب سن جوں کہ روسی جینت پسندی سے بھی وابستہ رہا اور ساختیات سے بھی، اس لیے اس کے تنقیدی تصورات ان دونوں مکاتب کے درمیان تپ کے کام دیتے ہیں۔ روسی جینت پسندی، ساختیات ہی کی طرح "متن اساس" ہے (نئی سرکی تنقید بھی ان دونوں کے مانند متن اساس ہے) جس نے ادب کو (تاریخی، ثقافتی، اشتیاق سے) ایک الگ تھلک مظہر فرض کیا اور ادب کی سائنس یعنی "ادبیت" (Literaryness) کو دریافت کرنے کی کوشش کی۔ جیکب سن نے جب ساختیات کی طرف توجہ کی تو ادب کی گرامر یا شعریات مرعوب کرنے کی سعی کی۔ "ادبیت" اور "شعریات" میں بس اتنا فرق ہے کہ اول الذکر Isolated اور ثانی الذکر کلچرل ہے۔ "ادبیت" کو زبان کے اندر جب کہ شعریات کو ثقافت میں تلاش کیا جاتا ہے یا کم از کم اس کی توجہ ثقافتی رویے میں کی جاتی ہے۔ (بنابریں ساختیات کے سیٹھ مطالعات کے لیے جینت پسندی کا مطالعہ ناگزیر

ہے۔) جیکب سن کے جینت پسندانہ نظریات کا اثر ساختیاتی شعریات پر پڑتا ہے۔ چنانچہ اس نے شعریات کا جو تصور دیا، اس پر "ادبیت" کا اثر صاف محسوس ہوتا ہے۔ وہ شعریات کو زبان کے اندر تلاش کرتا ہے اس نے بنیادی لسانی عمل کے تجزیے سے زبان کے چھ (۶) عوامل کا انکشاف کیا اور یہ موقف پیش کیا کہ جب کوئی ایک عامل حاوی ہوتا ہے تو زبان کا کردار اور وظیفہ بدل جاتا ہے۔ چھ عوامل میں سے ایک عامل، Message ہے۔ جب یہ حاوی ہو تو زبان شاعرانہ تخلیق انجام دیتی ہے۔ لہذا شعریات (جسے Poeticity کہتا ہے) زبان کے "شاعرانہ وظیفے" کی مرہون ہے۔ اور شاعرانہ وظیفے کی شناخت یہ ہے:

... the word is felt as a word and not as a mere

representation of the object being named or an
outburst of emotions, when words and their
composition, their meaning, their external and internal
form acquire a weight and value of their own instead
of referring to reality (What is Poetry, p 378)

یوں جیکب سن شعریات (یا ادب کے اختصار میں) کو زبان کا مخصوص عمل قرار دیتا ہے کہ جب لفظ اپنی
موجودگی کو محسوس کرتا ہے، وہ کسی دوسری حقیقت کی عکاسی کر کے خود اداوت میں نہیں ہو جاتا۔ جیکب سن نے واضح
کہا ہے کہ لفظ میں یہ صلاحیت ہے کہ وہ ذریعہ بھی بن سکتا ہے اور مقصد بھی۔ وہی حقیقت کو منعکس بھی کر سکتا ہے
اور خود ایک حقیقت بھی بن سکتا ہے۔ راستہ بھی ہو سکتا ہے اور منزل بھی "لفظ جب خود حقیقت بنا ہے یا منزل تو وہ
تقلیدی حیثیت اختیار کر جاتا یا ادب کے مرتبے کو پہنچ جاتا ہے۔ لہذا ادب کے بنیادی عمل کو لفظ کی اس صلاحیت میں
تلاش کرنا چاہیے۔ یہاں ایک غلط فہمی بھی ہو سکتی ہے کہ غلط جب بطور غلط اپنی موجودگی حقیقت کو محسوس کرتا ہے تو
وہ معنی سے تکی ہو جاتا ہے۔ اس غلط فہمی کے پیدا ہونے کا سبب یہ ہے کہ لفظ کی اپنی حقیقت کی وضاحت، خارجی
حقیقت کے مقابلے میں کی گئی ہے۔ معنی یا سنی فائدہ تو غلط کا ناگزیر حصہ ہے۔ جیکب سن کا زور اس بات پر ہے کہ
شعریاتی عمل میں غلط کا جسکی وجود جنی سنی فائدہ حادی ہو جاتا ہے اور سنی فائدہ اس کے تابع ہو جاتا ہے۔ دوسرے
لفظوں میں جب لفظ ذریعہ ہے تو سنی فائدہ حادی ہے اور جب مقصد ہے تو سنی فائدہ غالب ہے۔ غلط کے اس عمل کو
شاعرانہ تمثالوں میں بطور خام دیکھا جاسکتا ہے کہ ہر تمثال (جیسے برف گرتی ہے ساز بجتے ہیں) اور ان اپنا حسی
اور اک کرتی ہے در معانی یا خیالات اس حسی اور اک سی سے جنم لیتے ہیں۔

جیکب سن کا شعریات کا تئیں چوتھی نظریہ ہیئت پسندی سے متعلق ہے اور ایک چوتھی ساختی
ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یک تو اس کے نظریہ میں شاعری کی ساخت کی وضاحت ہوتی ہے، فکشن کی نہیں، (حالات
کہ بعد از اس ساختیات نے فکشن پر ہی زیادہ توجہ کی) اس لیے کہ فکشن میں غلط کا کردار مختلف ہوتا ہے، فکشن
میں لفظ Narrative Paradigm کے تابع ہوتا ہے۔ دوسرا جیکب سن شاعری کی ساخت یا شعریات کی
وضاحت بھی ثقافتی رسومیات کے تحت کرنے کے بجائے لسانی عوامل کی روشنی میں کرتا ہے۔ تاہم اس کا شعریات کا
تصور اس حد تک ضرور ساختیاتی ہے کہ اس میں لفظ کو خارجی حقیقت کی عکاس قرار دینے کے بجائے اسے خود ایک
حقیقت گردانا گیا ہے۔

ساختیات کا باقاعدہ آغاز لیوی سٹراس (۱۹۰۸ء) سے ہوا۔ اس نے سوئٹزر کے سانی ماڈل کا

اطلاق ساطیر پر کیا۔ اساطیر کا تجزیہ یا طوری جس طور لسانی، ہر کسی جملے کا ترجمہ ہے، اسے اجزائیں بانٹنا اور ان کے باہمی رشتوں کا مطالعہ کرتا ہے۔ یوں سراس نے چوں کہ اپنے مطالعے کی بنیاد ساختیاتی لسانیات پر رکھی، اس لیے وہ امریکی، انڈین "اساطیر کے جملے" کو محض اجزائیں تقسیم کر کے ان کے باہمی رشتوں ہی کا مطالعہ نہیں کرتا، وہ اس Process کو بھی گرفت میں لیتا ہے جس کی وجہ سے اساطیر وجود میں آتی ہیں۔ یعنی وہ، ساطیرن گرامر، مانگ، ساخت یا شعریات کو بھی دریافت کرتا ہے۔ اس نے اپنے مطالعے سے ثابت کیا کہ ہر اسطور کے معانی، دوسری اساطیر کی وجہ سے قائم ہوتے ہیں، بالکل جیسے لسانی نشن کے معنی دوسرے نشانات سے فرق کی بنا پر متعین ہوتے ہیں۔ مگر جس طرح تمام نشانات کے عقب میں ایک جامع تجزیہ دکھایا جاتا ہے، اسی طرح تمام ساطیر کے پیچھے ایک مرکزی اسطوری نگاہ کارفرما ہے۔ یوں سراس کے کام کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اس نے ساختیات کا رشتہ ثقافت سے جوڑ دیا۔ پہلے یہ رشتہ ساختیات میں ایک تصور تھا، لیوی سراس نے اسے عملی شکل دی۔ دوسری اہمیت یہ ہے کہ ساختیات کی اطلاقی اہمیت کا احساس ابھرا کہ لیوی سراس کے مطالعات نے ساختیات کو دوسرے شعبوں میں بروئے کار لانے کی تحریک پیدا کی۔ فرانس اور امریکا پر لیوی سراس کے اثرات باقصور پڑے۔

روڈن بارت (۱۹۱۵ء۔ ۱۹۸۰ء) پہلا اہم ساختیاتی نگار ہے۔ اس نے ساختیات اور نشانیات (Semiotics) کے نظری اور فلسفیانہ مباحث بھی اٹھائے اور ساختیاتی طریق مطالعہ کا طوق ادب پر بھی کیا۔ بارت کا تنقیدی کام خاصا پھیل ہوا ہے۔ اس کے مصنف، متن اور قرأت سے متعلق نظریات کا ذکر عام طور پر ہوا ہے اور ان نظریات میں دو کئی مقامات پر ساختیات سے انحراف کرتا ہے اور الگ فکری روش بھی اختیار کرتا ہے۔ اس کی فکر کے دُندے پس ساختیات سے بھی جانتے ہیں اور ہر کسوت سے بھی۔ باریں ہراس نے پہلی بار ادبی متنوں کے ساختیاتی مطالعات پیش کیے اور تنقیدی عمل میں ساختیاتی حرب کی افادیت کو باور کرایا۔ اس نے ادبی متن کا مطالعہ ایک Sgn-System کے طور پر کیا (جو دراصل ایک مکمل نظام ہے اور جس کے اپنے قوانین اور قواعد ہیں)۔ اور یوں اس نے ادب کی شعریات تک پہنچنے کی کوشش کی۔ اس نے کتاب S/Z (۱۹۷۰ء) میں بارت کی کہانی Sarrsine کا (جو دراصل Novella ہے) ساختیاتی مطالعہ پیش کیا، اور یہ دکھایا کہ کس طرح پوری کہانی پانچ کوڈز کے باہمی تعامل سے وجود میں آ کر معنی حاصل کرتی ہے۔ اس نے ان کوڈز کو

Proairetic, Symbolic, Semantic, Hermeneutic اور Cultural کا نام دیا۔ جان سٹورک نے وضاحت کی ہے کہ ہر کوڈ، کہانی میں اپنا ایک مختلف کردار ادا کرتا ہے، مگر اس کی توجہ اس طرف نہیں گئی کہ ہر کوڈ، دراصل کسی جملے کے ایک غلط یا نشن کی طرح ہے، جو دوسرے نشان سے جدا بھی ہے اور مربوط بھی۔ یعنی کہانی کا ہر کوڈ انفرادی ذمے داری بھی نبھاتا ہے اور کہانی کے کلی عمل میں، اجتماعی ذمے داری بھی ادا کرتا ہے۔

کوڈز، جو گھروں سے اشتراک کر کے، اسی صورت میں شعریات کو وجود میں لاسکتے ہیں۔ یوں بارت نے ہدایت گراہی کہ ادبی متن کو کچھ کوڈز اور ضابطے Regulate کرتے ہیں اور ساختیاتی نقاد کا کام ان ضابطوں کو دریافت کرنا ہے۔

ساختیاتی تنقید کو آگے بڑھانے والوں میں اسے جے گریگس، ڈیوڈ رٹنڈ، تو دوروف، جویا کر سٹیوا، ہائیگل ریفاٹری، امبرنوا لیکو اور جونا تھن کلر کے اہم اہم ہیں۔ اہم ساختیاتی تحریروں کے مطالعے سے ساختیاتی تنقید کے اہم خصائص کی فہرست یہ بنتی ہے:

۱۔ ساختیاتی متن اساس ہے۔

یعنی یہ مصنف اور ناظر کے بجائے فقط متن کا مطالعہ کرتی ہے۔ جملہ متن اساس تنقیدی نظریات کا بنیادی داعیہ یہ ہے کہ کوئی تحریر اس لیے ادب پارہ نہیں بنتی کہ اسے کسی خاص شخص نے لکھا ہے یا وہ کسی مخصوص زمانے میں لکھی گئی ہے۔ تحریر ہر ماحول اور سوئیات کی پابندی کی وجہ سے ادب پارہ بنتی ہے لہذا ہمیت انہیں ملنا چاہیے۔ چونکہ ادب لسانی مظہر ہے اس لیے تمام متن اساس نظریے کسی نہ کسی شکل میں ادب کے ”لسانی تجزیہ“ کی کوشش کرتے ہیں۔ مثلاً نئی تنقید فن پارے میں کارفرما بہام، رمز، قول، محاورے اور Tension (جس کا ترجمہ اکثر ”تلا“ کیا ہے جو غلط ہے، اس لیے کہ ایلن ٹیٹ نے یہ لفظ extension اور intension کے ساتھ بنا کر وضع کیا تھا اور اس سے مراد افوی اور استعاراتی معانی کی بہ یک وقت موجودگی یا تھا۔) کا مطالعہ کرتی ہے، جو دراصل لسانی عوامل ہیں۔ اور روسی ہیئت پسندی جس ”ادبیت“ کی دریافت کو پناختیائے نظر بناتی ہے، اس کا ہم اصول ”احیاء“ (Defamiliarization) ہے اور یہ بھی ”لسانی عمل“ ہے۔ اور ساختیاتی جس شعریات کی جستجو کرتی ہے، وہ لسانی ورثاتی عوامل سے عبارت ہے۔ مبادیہ نامی پیدا ہوا یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ کسی بھی متن اساس تنقیدی نظریے کا ”لسانی تجزیہ“ محض اسلوب کی تشریح نہیں، یہ ان اصولوں کا تجزیہ ہے، جن کی وجہ سے ادب ایک لسانی مظہر کے طور پر قائم ہوتا ہے۔ چونکہ مذکورہ بالا تینوں نظریات مختلف فکری و علمیاتی پس منظر سے آئے ہیں، اس لیے یہ ”اصولوں“ کا تصور اور فلسفہ مختلف رکھتے ہیں۔

۲۔ ساختیاتی تنقید معانی کی تشریح کے بجائے معانی پیدا کر

نے والے نظام کو دریافت کرتی ہے۔

چوں کہ یہ مکتب ساختیاتی سائنات سے مستعار ہے اور ساختیاتی لسانی ماہر جملے کے معانی بتانے کی بجائے، جسے کی ساخت کا تجزیہ کرتا ہے، اس لیے ساختیاتی نقد بھی متن کے معانی واضح کرنا ہی ذمے داری نہیں سمجھتا اور متن کی ساخت کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرتا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ساختیاتی نقد، معانی سے آگاہ نہیں ہوتا یا معانی کا تعین نہیں کرتا یا نہیں کر پاتا۔ اگر وہ معانی کو رفت میں نہ لے یا نہ لے سکے تو وہ یہ طے کیسے کرے گا کہ معانی کی کون سی ساخت متن میں مضمر ہے، اصل یہ ہے کہ وہ متن کی شرح نہیں کرتا، وہ اس پر اس تک پہنچتا ہے جو ادبی متن کی تشکیل کر رہا ہے اور جس کی وجہ سے متن میں معانی جگہ مگرا رہے ہیں، یعنی "کیا" کے بجائے "کیسے" کی وضاحت کرتا ہے۔ ظاہر ہے یہ ایک نیا طرزِ نقد ہے جو ان نقادوں کے لیے پریشان کن ہے جو تنقید کو وضاحت اور تشریح تک محدود سمجھتے ہیں۔ اپنی اس خصوصیت کی وجہ سے ساختیاتی تنقید اپنی عمل آرائی کے لیے ایک ایسے سائنسی، تجزیاتی ذہن کا مطالبہ کرتی ہے، جو ظاہری تنوع کے عقب میں موجود اس وحدت کو رفت میں لے سکے، جس کی وجہ سے تنوع ممکن ہوتا ہے۔ سرسری طور پر دیکھنے سے یہاں ساختیت وحدت الوجود کے مماثل ضرور محسوس ہوتی ہے کہ یہ صوفیانہ مسلک بھی ظاہری تنوع کے پس پشت وحدت کا ادراک اور اثبات کرتا ہے، مگر اصل یہ ہے کہ دونوں میں یہ مماثلت ظاہری ہے۔ دونوں کے پیرواؤں کے لیے یہ مختلف ہیں۔ وحدت الوجود اُترانی وجدان اور قلب کو حقیقت کے ادراک و اثبات کا وسیلہ خیال کرتا ہے تو ساختیت حاکم سائنسی ہے اور اس کا طریق کار تجزیاتی ہے۔ ہر چند دونوں کلیت پسند بھی ہیں، مگر نہ صرف دونوں کا کلیت کا تصور مختلف ہے بلکہ کلیت تک رسائی کے دونوں کے اسالیب میں بھی کوئی مماثلت نہیں۔

۳۔ ساختیاتی تنقید ساخت یا شعریات کو ضابطوں اور

سومیات کا نظام تصور کرتی ہے

ضابطے (کوڈز) اور سومیات (کنوشنز) باہم عمل آ رہے ہوئے معانی خلق کرتے ہیں۔ مویہ معانی کا سرچشمہ یا مریض، خود متن کی ساخت ہے۔ تاہم یہ ساخت جن عناصر سے مرتب ہوتی ہے، انھیں ثقافتی ضوابط اور رسومیت نے طے کیا ہوتا ہے۔ اس اصول کے دو اہم مضمرات ہیں۔ اول یہ کہ معانی کا سرچشمہ اگر خود (متن کی) ساخت ہے تو مصنف اس ساخت کے اظہار کا محض ذریعہ ہے۔ اسی بنا پر ساختیت میں مصنف اور موضوع

(Subject) کی نئی کی گئی ہے۔ روایات بارت نے مصنف کی موت کا عنوان اسی تناظر میں کیا تھا۔ مصنف سے صرف نظر کرنے کی دو صورتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ لوگ ادب کی شعریات مرثیہ کی گئی ہے جس کا مصنف نامعلوم ہوتا ہے۔ اس ضمن میں گریس کا نام اہم ہے۔ دوسری یہ کہ مصنف کا نام تو یہ گیا ہے مگر ساری توجہ اس کے تخلیق کردہ متن پر مرکوز کی گئی ہے۔ مثلاً گریس نے سوہیاں کی محفل ایک کہانی کے ساختیاتی تجزیے پر مشتمل پوری کتاب Moupassant The Semantics of Text تصنیف کی ہے اور ڈارڈین نے فقط پرست کے ناولوں کی مید پر پائیے کی قیودی Narrative Discourse کے نام سے مرثیہ کی ہے۔ ضواہ اور سومیات پر توجہ دینے کے ضمن میں دوسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ ساخت کا مطالعہ اپنی اعلیٰ سطح پر ثقافتی مطالعہ بن جاتا ہے، مگر یہ ثقافت بھی دراصل متن کی ساخت میں لکھی ہوئی ہے۔

۴۔ ساختیات قاری کی آزادی مگر قرأت کے منظم ہونے کا

تصور دیتی ہے۔

ساختیات اپنی اصل میں چوں کہ اصول مطالعہ ہے، اس لیے ساختیاتی تنقید بھی قاری در قرأت کو قاطع کے بعد اہمیت دیتی ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ تاریخی سوانحی تنقید میں جو ہیئت مصنف اور اس کے عصر کوئی تھی، ساختیات (دوسرے متن اساس نظریات) میں وہی ہیئت قاری اور قرأت کی طرف منتقل ہو گئی ہے، یعنی پہلے متن کے معانی کا تعین مصنف کے منشا، اس کے سوانح، در عصری حالات کے تناظر میں ہوتا تھا، مگر اب ساختیات میں معانی کا تعین، قرأت کے تناظر میں قاری کرتا ہے۔ اور ہم بات یہ کہ مصنف کو قرأت کے ہموار راستے میں پتھر خیال کیا گیا ہے اور اسے ہننا ضروری سمجھا گیا ہے۔ سو سیر نے کہا تھا کہ زبان کی تاریخ کا علم زبان کی معنی خیزی کے عمل میں حزام ہوتا ہے، سو مصنف اگر تاریخی تشکیل ہے تو وہ بھی متن فنی میں حزام ہے اور جس طرح زبان یک زمانی تناظر میں اپنے سانی پویشل کا کاٹا اظہار کرتی ہے، اسی طرح متن اپنی یک زمانی صورت حال ہی میں اپنے معنیاتی امکانات کو بروئے کار دیتا ہے (متن جب لکھا جا رہا ہے تو وہ تاریخی صورت حال میں ہے اور جب لکھا جا چکا ہے، مصنف سے آزاد ہو گیا ہے۔ یہ متن کی یک زمانی صورت حال ہے) در متن پر مصنف کو مسلط کرنے کا مطلب ان امکانات کی راہ مسدود کرنا ہے۔ اس ضمن میں بارت کی دلیل پڑھنے در سرؤھنے کے قائل ہے:

To give a text an author is to impose a limit on that

text, to furnish it with a final signified, to close the
writing. (Image-Music-Text, p.146)

پہلی نظر میں یہ رائے سنسنی خیز محسوس ہوتی ہے کہ ہم ب تک یہ سمجھتے آئے ہیں کہ مصنف متن کو معنی دیتا ہے اور بارت صاحب یہ فرما رہے ہیں کہ متن کے مطالعے میں مصنف کو لانے کا مطلب متن کو محدد کرنا ہے، مگر غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے بارت صاحب سنسنی نہیں پھید رہے، ایک ہم انکتہ پیش کر رہے ہیں کہ مصنف کے حوالے سے متن کے مطالعے کا مطلب اس کے سوا کچھ نہیں کہ مصنف ایک مطلق تھارٹی ہے، معنوی کا واحد سرچشمہ اسی ہے۔ حاس کہ زبان اور ثقافت اس کی اس تھارٹی کو براہ چیلنج کر رہے ہوتے ہیں۔ اگر ہم مصنف کی تھارٹی و قبول کر بھی ہیں تو پھر ہمیں ہر متن کی محض ایک معنی داتی سطح کو تسلیم کرنا ہوگا جسے مصنف کی منشا طے کرے گی۔ مصنف کی منشا چوں کہ ایک خاص زمانی اور مکانی صورت حال میں تشکیل پاتی ہے، اس لیے اس کے متن کی واحد معنی داتی سطح بھی اس صورت حال تک محدود رہے گی۔ اور اگر ایسا ہے تو کوئی ادبی متن اپنے زمانے کو یوں کر مجبور کر سکتا ہے؟ اب اگر متن کی ایک سے زائد معنی داتی سطحوں کا حامل ہے تو یہ یقیناً مصنف کی منشا اور تھارٹی کے خلاف ہے کہ دونوں واحد ہیں۔ اسی سلسلے میں بارت نے ایک مزے دار بات یہ بھی کہی ہے کہ متن کی تفہیم و تعبیر میں مصنف کو زمانے کا فائدہ تنقید کو نہیں، ہمیشہ فائدہ دے رہا ہے کہ اس طرح نقاد کو متن کے معنی طے کرنے کی آسان کلید ہاتھ آجاتی ہے۔ بھی پہلے مصنف کا منشا طے کیا (گویہ عمل بھی کٹرمین ناما ہوتا ہے) اور پھر اس کی تائید متن سے کر لی۔ اگر ایسا ہے تو مصنف کی اہمیت کا سارا ادوایا ان نقادوں کی چٹنی پکارتے رہا وہ نہیں جو متن آسان ہیں۔ تنقید کا بھلا تو تب ہوتا ہے جب وہ متن کی گہری تہوں کو کھنگالنے میں کامیاب ہو۔ اور مصنف کی انگلی پکڑنے سے قاری متن کے ساحل پر سرگرداں رہتا ہے اور گہرے پانیوں میں نہیں اتر پاتا، ان گہرے پانیوں میں جن سے خود مصنف تخلیق متن کے دوران میں واقف نہیں ہوتا۔ ساختیات متن کو اکبر اور The Message of Author-God نہیں سمجھتی، یہ متن کو کثیر ابہات قرار دیتی ہے۔ یہاں پھر بارت کی رائے درج کرنا پڑ رہی ہے جس میں ادبی متن کی معنی خیزی کو محدد کرنے والی کسی بھی صورت حال کا انکار کیا گیا ہے:

The work is not surrounded, nor designated, nor
protected, nor directed by any situation, no practical
life is there to tell us what meaning we must give it.

(Critical Essays, p. 100)

ہر چند اس بات کی تائید بارت کی عملی تنقیدوں سے ہوتی ہے، خاص طور پر وہاں جہاں

وہ کسی متن میں برتے جانے والے ہر لفظ کے تمام ممکنہ معانی کا "تھیمز" شروع کر دیتا ہے۔ (قاری صاحب بھی میر کی شرح میں اسی روش پر کاسزن نظر آتے ہیں) مگر کوئی صورت حال کوئی تناظر ہوتا ہے جس کی رو سے متن کے معانی طے کیے جاتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ ساختیاتی تنقید جس کثرت معانی کی قائل ہے وہ متن کے سانی اور ثقافتی تشکیل ہونے کے سبب ہے۔ گویا سانی نفس اور ثقافتی عناصر یہاں تناظر بن جاتے ہیں۔ اور ظاہر ہے یہ تناظر مصنف کے مثلاً کسی سیاسی اور تاریخی تناظر سے مختلف ہے۔ غور کیجئے اگر ادبی متن ایک سانی تشکیل ہے در زبان خود ایک ثقافتی تشکیل تو یہ (زبان اور ثقافت) نہ صرف مصنف کی "پراڈکٹ" نہیں بلکہ مصنف خوان کی رو سے اپنا تصور کرنے پر مجبور ہے۔ اور مصنف اپنا تصور یہاں ایک موضوع (subject) کے طور پر کرتا ہے۔

لہذا ادبی متن پر اگر ساختیاتی کی دی گئی سانی اور ثقافتی سمجھ توں کی روشنی ڈالی جائے تو متن دن کی طرح روشن نہیں، سمجھنے کے، مہذبہ روشن اور نیم تاریک دکھائی دے گا یعنی ساختیاتی متن میں معنی کی وحدت کے تصور کو سختی سے مسترد کرتی ہے اور معانی کی کثرت کا اثبات کرتی ہے۔ اس کثرت و قدرت کے آواز نہ مگر "منظم عقل" سے منکشف کیا جاسکتا ہے۔ ساختیاتی قاری کی جس آزادی کا ذکر کرتی ہے وہ بے مہر نہیں۔ اگر قاری اپنی "من مانی" سے کوئی ایک معنی متن پر تھوپتا ہے تو گویا وہ مثلاً مصنف کی جگہ منہ پر مسلط کرتا ہے۔ قاری کی آزادی کا مطلب یہ ہے کہ وہ متن کے مطالعے میں کوڑ کا انتخاب خود کر سکتا ہے (ہارت کے کوڈز حتی نہیں) تاہم ان کوڈز کو منظم کرنا ضروری ہے تاکہ شعریات کو واضح کیا جاسکے۔ اس تنقیدی مطالعے کو ساختیاتی قرار دینے کو کوئی جواز نہیں جس میں معانی کی کثرت کا ذکر تو ہے، مگر انہیں ایک سسٹم کی شکل نہ دی گئی ہو۔

۵۔ ساختیاتی تنقید، ادب کا نظری ماڈل دیتی ہے۔

کائنات کے "خاندانِ نجوم" سے متعلق مختلف سائنسی نظریات پیش ہوئے ہیں۔ مثلاً بگ بینک اور Steady-State Theory۔ یہ حقیقتاً نظری ماڈل ہیں۔ واضح رہے کہ نظری ہونے کا مطلب خیالی قیاس یا ناقابلِ اطلاق ہونا نہیں۔ نظری ماڈل دراصل اپنے معروض کی ماہیت سے متعلق بعض مفروضات قائم کرتا ہے، جو معروض کے گہرے مطالعے سے حاصل ہونے والے نتائج کی بنا پر قائم کیے جاتے ہیں، مگر ان کی مدد سے معروض سے متعلق مسائل کا جواب میسر کرنا ممکن ہوتا ہے۔ چنانچہ نظری ماڈل کی بنیاد پر اس معروض کی توضیح بھی کی جاسکتی ہے جو بوقتِ مطالعہ نظری ماڈل کے مشاہدے میں نہیں تھا۔ اس کی مثال خود ساختیاتی ہے، جو زبان کے تجزیے سے وجود میں آئی مگر اس نے بشریات، ادب، انفسیات، مادی فکر، فلسفہ، فلم، تھیٹر وغیرہ کی ساختوں سے

متعلق جوابات فراہم کیے اور ساختیاتی تنقید میں ڈرارڈرٹ (Gerald Genette) نے بیانیے کی جو تصویر دی ہے، ہرچند کہ وہ ایک فکشن رائٹر کے متون کے مطالعے سے برآمد کی گئی ہے، مگر اس کی زد سے فکشن کی شعریات سے متعلق ہر اہم سوال کا جواب دیا جاسکتا ہے۔

ساختیات پر گفت کو کرتے ہوئے اس سوال سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا، آیا ساختیات ان تمام توقعات کو پورا کرتی ہے جنہیں "تنقید بطور ڈسپلن" سے وابستہ کیا جاسکتا ہے؟ یعنی کیا ساختیات کو یہ تنقیدی مکتب قرار دیا جاسکتا ہے جو ہمیں مزید تنقیدی مکاتب کی ضرورت سے بے نیاز کر دے؟ اس ضمن میں عرض ہے کہ ساختیات تو کیا، کوئی بھی تنقیدی نظریہ، ان توقعات کو پورا نہیں کر سکا۔ اگر یہ ہوتا تو تنقید میں نظریات کی کثرت نہ ہوتی۔ ہر نیا تنقیدی مکتب بڑی حد تک ان سوالات کی خاطر وجود میں آتا ہے جن کا جواب موجود نظریات نہیں دے سکے۔ یوں نیا نظریہ نئے نظریات پر تنقید کی حیثیت رکھتا ہے، اور اس غلہ کو ہڑ کرنے کی کوشش کرتا ہے، جو پیش رو نظریات اپنی منطقی یا اخلاقی نارسائیوں کی بنا پر بد نہیں کر سکے۔ ہر نیا نظریہ (میں تو اپنے نئے پن کی وجہ سے) تمام قدیمی و بنیادی دہی سوالات کے شافی جوابات مہیا کرنے کا دعویٰ بھی کرتا ہے اور شاید بھی ابھارتا ہے ایک حد تک یہ ضروری بھی ہوتا ہے۔ اگر نہ یہ موجود ہی نہ کرے۔ مگر نظریہ ہونے کے باوجود، یہ بھی سابق نظریوں کے مانند حدود کا پابند ہو جاتا ہے۔ یہ اپنی حدود میں ابھرنے والے ہر سوال کی چاپ کو کھینے کا اہل ہوتا ہے، مگر ان حدود سے باہر برپا (سوالات کے) شور کے سلسلے میں بہرے پن کا مظاہرہ کرتا ہے۔ ساختیات بھی اس حقیقت سے ماور نہیں۔ ساختیات کی حدود کی وضاحت اوپر ہو چکی، اب دیکھنا یہ ہے کہ ادب سے متعلق وہ کون سا اہم سوال یا سوالات ہیں، جن کے جوابات دینے کی سکت اس مکتب تنقید میں نہیں۔

یہ غلط فہمی عام ہے کہ ساختیات ادب کی جمالیاتی قدر سے لے کر تعلق کا مظاہرہ کرتی ہے۔ اگر لفظی سے مراد یہ ہے کہ کسی بندش پر یہ واہ و نہیں کرتی، کسی رعایت غلطی پر سبحان اللہ میں کہتی اور کسی ایچ کی قدرت اور اس کے یکتا نفسیاتی اثر پر "کمال ہے" کہنے سے گریز کرتی ہے تو صرف ساختیاتی تنقید ہی نہیں نفسیاتی، عمرانی، مارکسی، تاریخی تنقید کے مکاتب بھی متن کی جمالیاتی قدر سے لے کر تعلق میں۔ مگر سوال یہ ہے کہ متن کی جمالیاتی قدر دوسرا بنے کا یہی واحد انداز ہے؟ اگر اس سوال کا جواب ہاں میں دیں تو پھر تاریخی تنقید کے علاوہ مکاتب نقد کو یک قلم منسوخ کر دینا چاہیے۔ ظاہر ہے یہ اقدام ادبی تنقید کے وسیع مقاصد سے ناہموار یا تعلق حضرات ہی انجام دے سکتے ہیں، جن کی خیر سے ہمارے یہاں کمی نہیں ہے۔ ادبی تنقید متن کی زیادہ سے زیادہ جہات تک پہنچنے کی کوشش کرتی ہے اور جمالیات ادبی متن کی بنیادی شرط تو ہے، آخری اور حتمی شرط نہیں ہے۔ مگر چہ بیش تر تنقیدی مکاتب ادب کی جمالیات کا معاملہ نقاد پر چھوڑتے ہیں اور اپنے نگاہ میں اسے لازمی عنصر کے

طور پر جگہ نہیں دیتے لیکن اگر غور کریں تو ساختیات، جمالیات کو بالواسطہ طور پر گرفت میں لاتی ہے۔ مثلاً ساختیاتی شعریات واضح ہی یہ کرنا چاہتی ہے کہ ادب، بطور ادب کیوں قائم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے، اپنی جمالیاتی قدر کی وجہ سے، تو گویا جمالیات کو بھی ساختیاتی شعریات کا ایک کوڈ قرار دیا جاسکتا ہے اور یہ دیکھا جاسکتا ہے کہ جمالیاتی کوڈ کیوں کر متن کی معنی خیزی کے عمل میں، کسی دوسرے کوڈ کی طرح شریک ہوتا ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو ساختیات کو دیگر مکاتب پر ایک تفوق حاصل ہے کہ ان میں اس قسم کا امکان نہیں ہوتا۔ تاہم اس بات کو ضرور ملحوظ رکھنا ہوگا کہ ساختیات میں جمالیات کوڈ کا درجہ دیتے ہوئے، جمالیات کا ایک ایسا تصور کرنا ہوگا جو رواں جی نہ ہو، "نشینیاتی" ہو۔ یعنی جو فقط ادب پارے کے سیکھی اور لفظی محاسن سے عبارت نہ ہو، ادب پارے کی معنی خیزی میں بھی شریک ہو۔

ساختیات دراصل جس سماں کا جواب نہیں دے سکتی، وہ وسیع معنوں میں تاریخ ہے۔ ساختیات اپنی ساری توجہ ثقافت پر مرکوز رکھتی ہے۔ ہر چند بعض لوگوں نے ثقافت و ایک وسیع اجتماعی فیوینا قرار دے کر تاریخ کو اس کا حصہ سمجھا ہے اور اس طرح یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ساختیات، ثقافت کے راستے سے تاریخ کا بھی اثبات کرتی ہے مگر یہ پوری حقیقت نہیں۔ تاریخ میں تغیر اور ثقافت میں بڑی حد تک استحکام ہوتا ہے۔ تاریخ واقعہ ہے اور ثقافت اصول اور کوڈ۔ مگر اصول واقعے پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں، مگر واقعہ اپنے اثر اور نتیجے کے اعتبار سے ایک منفرد چیز بھی ہوتا ہے۔ مغرب میں جب ساختیات کی جگہ پس ساختیات نے لی تو ساختیات پر بڑا اعتراض یہی تھا۔ تاریخ سے صرف نظر کرنے کا۔ اور جو پس ساختیاتی نظریات آئے وہ پیش تر تاریخ کو متن کے تجزیہ میں وہی لائے۔ مگر کیسے؟ یہ قصہ بھی دل چسپ ہے۔ پس ساختیات نے (نو مارکسیت، فوکو، دریدا، انی، تاریختیت بالخصوص) تاریخ کا جو تصور قائم کیا وہ ایک مادی واقعے کے طور پر نہیں، ایک تشکیل (Construct) کے طور پر تھا۔ گویا تاریخ واپس توئی مگر ساختیاتی جبر بن میں!

ما بعد جدیدیت کا فکری ارتقا

یہ بات بلا خوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ مغربی تہذیب اپنے مادی مظاہر اور فکری حاسنات سمیت یک نئے اور مختلف مرحلے میں داخل ہو چکی ہے۔ اس مرحلے کا نام فی الوقت ما بعد جدیدیت تجویز کیا گیا ہے۔ ما بعد جدیدیت کی تعریف، دائرہ کار، مقاصد اور مضمرات پر عمومی اتفاق رائے موجود نہیں اور نہ ہو سکتا ہے۔ عمومی اتفاق رائے خود ما بعد جدیدیت کی روح کے خلاف بھی ہے۔ تاہم ترقی بات بہر حال طے ہے کہ ما بعد جدیدیت مغربی سائنس، معیشت، بشریات، انسانیات، سیاسیات، آرٹ، ٹیکر فیم، میڈیا، آرٹ، شاعری، فکشن، تنقید، فلسفہ انقیاسات میں سرایت کر چکی ہے۔ موجود طبی اور سماجی سائنسیں، آرٹ، فلسفہ، ادب اور میڈیا وہ نہیں جو نصف صدی پیش تر تھا، نہ صرف ان کی نوعیت، ان کے مسائل اور ذرائع میں زبردست تبدیلی واقع ہو چکی ہے بلکہ ان کے مطالب، مقاصد بھی بدل چکے ہیں۔ نوعیت اور مقاصد میں ہونے والی تبدیلی، اتنی بنیادی اور سمجھ گیر ہے کہ موجودہ ثقافتی صورت حال درحوم اور آرٹ کو نصف صدی قبل کی جدید صورت حال سے تمیز کرنے میں وقت محسوس نہیں ہوتی، مگر جوگ ابھی جدید صورت حال اور جدیدیت کا فہم کامل نہیں رکھتے، انھیں ما بعد جدیدیت کی ثقافتی ررشوں اور فکری انقلابات کی وحزنوں کو محسوس کرنے میں دقت بہر حال ہوگی اور شاید کچھ پریشانی بھی ہو۔ یہ بات ابتدا میں ہی واضح رہے کہ ما بعد جدیدیت، اپنی اصل میں تو مغربی فی نوعی نہ ہے، مگر چون کہ پیش تر دنیا اچاہتے یا نہ چاہتے ہوئے، مغرب سے بدادراست متاثر یا بالواسطہ متصف ہے، اس لیے اس مفہوم میں ما بعد جدیدیت عالمی صورت حال بھی ہے۔ تاہم یہ ضرور ہے کہ مغرب (اور مغرب میں بھی مغربی یورپ اور امریکہ) میں اور دنیا کے دوسرے ممالک میں ما بعد جدیدیت صورت حال یکساں نہیں ہے۔ صورت حال کے تنوع اور اختلاف پر زور دینا، خود ما بعد جدیدیت کا تقاضا ہے، لیکن یہ بات بھی واضح رہے کہ ما بعد جدیدیت جب تنوع اور کثرت پر اصرار کرتی ہے تو اس کے پیش نظر یہ حقیقت ہوتی ہے کہ ”برنگے رارنگ دبوے دیکھو دست“ یعنی ہر ثقافت کا اپنا،

منفرد و خود اس ثقافت کے لیے کارگر تصور کائنات ہوتا ہے۔ اور اس ثقافت کو اسی کے تصور کائنات کے پیراڈیم کی مدد سے سمجھا جانا چاہیے۔ دنیا کے مختلف ممالک میں مابعد جدید صورت حال کا مختلف ہونا اور مفہوم رکھنا ہے اور یہ مفہوم زیادہ تر معاشی، سیاسی، اور ٹیکنوجیکل ہے، جب کہ مابعد جدیدیت کی توجہ پسندی، کلچرل اور آئینہ یا جوجیکل ہے۔

مغرب اپنی تاریخ کو تین حصوں میں بانٹتا ہے: قدیم، جدید اور مابعد جدید۔ چودھویں صدی عیسوی سے پہلے کے زمانے کو قدیم یا قبل جدید کہا گیا ہے۔ اسے عہد مظہر اور عہد دسلی میں بھی بانٹا گیا ہے۔ چودھویں صدی کے بعد نشاۃ ثانیہ کا زمانہ آیا، اسے جدید (ماڈرن) عہد کا نام دیا گیا اور یہ جدید عہد بیسویں صدی کے نصف تک چلتا ہے۔ بعد ازاں، مابعد جدید عہد کا آغاز ہوتا ہے۔ مغربی تاریخ کی ادوار بندی کے سین میں اختلاف موجود ہے۔ مثلاً بعض لوگ نشاۃ ثانیہ کو تیرھویں صدی سے اور بعض سولہویں صدی سے منسوب کرتے ہیں اور بعض مابعد جدید عہد کو بیسویں صدی کی دوسری دہائی سے اور بعض پانچویں سے اور کچھ ساتویں دہائی سے تسیم کرتے ہیں، مگر اس میں اختلاف نہیں کہ مغرب کی ثقافتی اور فکری تاریخ قدیم، جدید اور مابعد جدید عہد میں منقسم ہے۔

قدیم اور جدید میں فرق کرنا آسان ہے، مگر جدید اور مابعد جدید میں خط تیار دھینچنا مشکل ہے، اس لیے کہ اب ہم قدیم اور جدید دونوں سے فاصلے پر ہیں، دونوں کو معرض بن کر ان کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے، جب کہ مابعد جدیدیت ہمارے رد گرد موجود ہے، ہمیں درپیش ہے اور ہم اس میں مبتلا ہیں۔ بنا بریں سے جدیدیت سے پوری طرح انکرتا دشور ہے۔ یہ دشواری مشکل تو کو جیسے لوگوں کو بھی تھی۔ تو تو مابعد جدید، 'Episteme' کو فیکٹ فیکٹ نشان زد کرنے میں مشکل محسوس کرتا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ جس عہد میں ہم سانس لے رہے ہوتے ہیں، دو عہد سانسوں کے ساتھ ہی ہمارے اندر راتا رہتا ہے اور ہم اس کے ضمن میں ایک قسم کی موضوعیت کا شکار ہو رہے ہیں۔ اپنے عہد کے سلسلے میں موضوعیت چوں کہ اصول ہے، اس لیے نشاۃ ثانیہ کے عہد کا انسان بھی، اس عہد کے سلسلے میں موضوعیت کا شکار ہوا ہوگا اور وہ ثقافتی و فکری سطح پر برپا ہونے والی تبدیلی کو سمجھنے سے قاصر رہا ہوگا۔ اسی لیے نشاۃ ثانیہ ۱۸۶۰ء کے بعد معرض بحث میں آئی، جب جرمن مورخ برخاردت نے اس لفظ کو اپنی کتاب "نئی میں نشاۃ ثانیہ" میں برتا اور تب نشاۃ ثانیہ کو برپا ہونے کو پیش چار صدیاں گزر چکی تھیں۔ گویا کسی تبدیلی پر حقیقی معنوں میں با معنی ڈسکورس اس وقت شروع ہوتا ہے، جب وہ تبدیلی عمل ہو چکی ہوتی ہے یا ثقافتی سطح پر اس کے اثرات فیصلہ کن انداز میں ثبت ہو چکے ہوتے ہیں۔ اس امر کے پیش نظر یہ غیر انطباق نہیں کہ آئندہ صدی میں مابعد جدیدیت پر نئے سرے سے ڈسکورس قائم ہو، جو آج کے مابعد جدید ڈسکورس سے مختلف ہو اور اس لیے ایک مختلف

نام بھی تجویز کیا جائے، مابعد جدیدیت کو ایک موضوعی اصطلاح قرار دے کر رد کر دیا جائے۔

آگے بڑھنے سے پہلے ہمیں یہاں دو قسم کے کلامیوں (ڈسکورسز) میں فرق کر لینا چاہیے: ایک زمانی

کلامیہ یا Synchronic Discourse اور تاریخی کلامیہ یا Diachronic Discourse۔ ایک

زمانی کلامیہ موجودہ عہد کی تفہیم و تعبیر سے عبارت ہوتا ہے اور تاریخی کلامیہ عہد گزشتہ کی بار آفرینی کرتا ہے۔ یہ

دونوں کلامیے، ہر چند مختلف مطالعاتی فریم ورک کو کام میں لاتے ہیں، مگر یہ ایک دوسرے کو یک سر پہ دھل کرنے

والے (Mutually Exclusive) نہیں ہوتے۔ مثلاً ایک تو یہ کہ دونوں طرز کے کلامیے ایک ہی زمانے میں

ہوتے ہیں، ایک ہی زمانے میں حال و رمانی کو سمجھنے کی کوششیں کی جا رہی ہوتی ہیں۔ چوں کہ یہ کوششیں ایک ہی

زمانے میں ہو رہی ہوتی ہیں، اس لیے تاریخی کلامیہ، معاشرہ زمانے میں وضع اور کیے ہوئے، اسے فریم ورک کو

استعمال میں لاتا ہے۔ اس اعتبار سے تاریخی کلامیے میں، ایک زمانی کلامیہ، ایک خاص صورت میں، شامل ہوتا

ہے۔ اسی طرح معاصر عہد کی تفہیم و تعبیر میں ایسا نہیں ہوتا کہ معاصر عہد کو وقت کی روانی سے الگ کر دیا جائے۔

وقت کو ایک فلم فرض کیا جاسکتا ہے، اسے روکا جاسکتا اور کسی خاص منظر کو بہ غور دیکھا جاسکتا ہے، مگر صرف

گزرے وقت کو رواں وقت کی فلم دور رسا ممکن نہیں، کہ اس کے ساتھ ہم بھی "سٹل" ہو جائیں گے۔ "سٹل"

ہونے کا مطلب موت ہے۔ موت کی تفہیم کی جاسکتی ہے۔ موت خورکی کی یا اپنی تفہیم سے قاصر ہے۔ اصل یہ ہے

کہ گزرا وقت "واقعہ" ہے اور رواں عہد "پراسس" ہے۔ یہی "پراسس" بعد میں "واقعہ" بن جاتا ہے۔ کچھ دنوں

کو جاسکتا ہے مگر دونوں کو سمجھنے کے طریقے اور نتائج مختلف ہوتے ہیں۔

یہ تمام گزارشات پیش کرنے کا مقصد یہ تھا کہ مابعد جدیدیت کی تفہیم اور تعبیر کی نیچ کو واضح کیا جا

سکے۔ اور ظاہر ہے یہ نیچ ایک زمانی کلامیے سے عبارت ہے اور ہر ایک زمانی کلامیے کی طرح مابعد جدیدیت نیا

نہیں، جدیدیت سے ماخوذ نام ہے۔ ہر چند اس نام کو معقول ثابت کرنے، یعنی اس کی ریشلا کریشن کی کوششیں کی

گئی ہیں، اسے جدیدیت کے بعد اور جدیدیت کی توسیع و تردید کے نتیجے میں سامنے آنے والی صورت حال کہا گیا

ہے، مگر حقیقتاً مابعد جدیدیت کوئی نیا اور معقول نام نہیں ہے۔ اور جب تک مابعد جدیدیت پر تاریخی کلامیے کا

آغاز نہیں ہوتا اور تاریخی کلامیہ نگار اس کے لیے کوئی نیا نام تجویز نہیں کرتے، ہمیں اسی نام پر گزارا کرنا ہوگا۔

مابعد جدیدیت کے کلامیے میں مضر موضوعیت کی طرف اشارہ کرنے کا مطلب، مابعد جدیدیت پر

ہونے والی گفتگو کو بے معنی قرار دینا نہیں، اس پر بحث کوئی نیچ اور حد و کو واضح کرتا ہے۔ یہ بھی واضح رہے کہ مابعد

جدیدیت کی موضوعیت میں ایک قسم کی معروضیت بھی ہے۔ یعنی مابعد جدیدیت سے وابستہ مفکرین اس موضوعیت کا

علم رکھتے ہیں (اس ضمن میں نو کوکا ذکر پیچھے چکا ہے) اور یہ علم ویسا علم نہیں، جیسا آدمی کو اپنی باطنی حالت کے ضمن

میں عموماً ہوتا ہے: مبہم اور ادھورا۔ یہ علم واضح اور کثیر الجہات ہے۔ مابعد جدید مفکرین کسی یک شعبہ علم کے متخصص نہیں ہیں، وہ متعدد علوم اور متنوع تناظرات سے لیس ہیں۔

جیسا کہ پیچھے ذکر ہوا، ایک زمانی کلاسیے میں لازماً تاریخی تناظر موجود رہتا ہے۔ اسی بنا پر جدیدیت کی تفہیم مابعد جدیدیت کے تناظر میں کی گئی ہے۔ مابعد جدیدیت کی اصطلاح کب اور کن معنوں میں استعمال ہوئی، یہ قصہ دل چسپ ہے اور مابعد جدیدیت کے بعض امتیازات کو سمجھنے میں معاون ہے۔ احب حسن نے اپنے مقالے "From Postmodernism to Postmodernity: the local/global context"

میں یہ قصہ تفصیل سے بیان کیا ہے۔ مابعد جدیدیت کا لفظ سب سے پہلے ایک انگریز مصور جان وائلنگر پیپ مان (John Walkins Chapman) نے ۱۸۷۰ء میں استعمال کیا۔ اس نے مابعد جدیدیت کو تاثیریت کی تحریک کے بعد سامنے آنے والے رجحان کے مفہوم میں لیا۔ اس کے بعد Fedenco de onis نے ۱۹۳۳ء میں جدید شاعری کی تجربہ پسندی اور مشکل پسندی کے خلاف رد عمل میں، مابعد جدیدیت کا استعمال کیا۔

۱۹۳۹ء میں آرٹلڈو آئن بی نے، مابعد جدیدیت کو جدیدیت کے خاتمے کے مفہوم میں برتا۔ Bernard Smith نے ۱۹۳۵ء میں، مابعد جدیدیت کا لفظ استعمال کیا اور اس سے مراد "سوشلسٹ حقیقت نگاری" کیا۔ غالباً اس کے نزدیک تاریخی اور نفسیاتی حقیقت نگاری، جدید حقیقت نگاری ہے۔ سوشلسٹ حقیقت نگاری، چوں کہ جدید حقیقت نگاری سے مختلف ہے، اس لیے وہ مابعد جدیدیت ہے۔ Sharlis Oslow نے ۱۹۵۰ء میں Irving Howe نے ۱۹۵۹ء میں اور Harry Levin نے ۱۹۶۰ء میں مابعد جدیدیت کو "ہائی مازن اسٹ کلچر" میں رونما ہونے والے انحطاط کے معنوں میں استعمال کیا۔ خود احب حسن نے مابعد جدیدیت کی اصطلاح ۱۹۷۱ء میں

استعمال کی۔ اپنی کتاب "The Dismemberment of Orpheus Towards Postmodern Literature" میں احب حسن نے پہلی دفعہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے فرق کو تفصیل موضوع بحث بنایا۔ چارلس جینکس (Charles Jenics) نے ۱۹۷۷ء میں اپنی کتاب "The Language of Postmodern Architecture" میں مابعد جدیدیت پر تفصیلاً لکھا اور یہی اس سے مابعد جدیدیت کی اصطلاح عام ہونا شروع ہوئی۔ اور ۱۹۷۹ء میں جب لیونارڈ نے "The

Postmodern Condition: a Report on Knowledge" میں مابعد جدیدیت کو معاصر صورت حال کے مفہوم میں برتا اور اس صورت حال کی وضاحت کی تو، مابعد جدیدیت، جماعت اور دانش ور حلقوں میں عام ہو گئی۔ اس طرح مابعد جدیدیت کی اصطلاح ۱۳۶ سال پرانی ہے مگر ایک فی نوٹی تن کے طور پر مابعد جدیدیت پانچ دہائیوں سے زیادہ عمر نہیں رکھتی۔

مابعد جدیدیت کی مذکورہ "تاریخ" سے چند باتیں واضح ہو کر سامنے آتی ہیں:

- ۱۔ مابعد جدیدیت کو آرٹ، ادب، کلچر اور آرکیٹیکچر کے مفہوم میں برتا دیا۔ گویا مابعد جدیدیت کے معنوی پھیلنا اور ارتقا کا سرچشمہ "آرٹ، ادب اور کلچر" ہے۔ سائنس، میڈیا، فلسفے اور دوسرے شعبوں میں مابعد جدیدیت جب پہنچی ہے تو اپنے ساتھ آرٹ اور کلچر کے منہ نیم لے گئی ہوئی۔ کیا اس کا یہ مفہوم لیا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت، جو مرکزیت مخالف ہے، آرٹ اور کلچر کی مرکزیت کا کوئی نہ کوئی شاہد رکھتی ہے؟ ایک حد تک یہ مفہوم لیا جا سکتا ہے۔ اگر ہم آرٹ اور کلچر کا مفہوم وسیع (ور مابعد جدید) کریں:

انھیں سماجی پریکٹس قرار دے دیں۔ مابعد جدیدیت میں مرکزی چیز کو مرکزیت حاصل ہے تو وہ سماجیت یا برعکس کے سماجی تشکیل ہونے کے تصور کو ہے۔ یہ بھی قابل غور بات ہے کہ مابعد جدیدیت کو مقبولیت اول آرکیٹیکچر کے س نئے اسلوب سے ملی، جو ۱۹۶۰ء کی دہائی میں، جدید اسلوب (جسے انٹرنیشنل سٹائل کا نام ملے ہوا تھا) کے رد عمل میں سامنے آیا تھا۔ انٹرنیشنل سٹائل فن تعمیر کا مقبول عام سٹائل تھا جس میں آرائش کو سب سے زیادہ ملحوظ رکھا جاتا تھا، مگر مابعد جدید سٹائل نے مختلف تاریخی اور پرانے اسباب کو باہم آمیز کیا، یعنی مین الٹرنیٹیو روش اختیار کی۔

- ۲۔ مابعد جدیدیت کو جدیدیت اور اس کی مختلف صورتوں کے فوری بعد کی صورت حال کے مفہوم میں استعمال کیا گیا۔ "فوری بعد" اہم پیش رو صورت حال سے مختلف تو ہوتا ہے، مگر پیش رو سے زمانی اور مکانی قرب بھی رکھتا ہے، اس لیے وہ اپنی پہچان کے لیے نہ صرف بار بار پیش رو کی طرف رجوع کرتا ہے، بلکہ پیش رو کا اسی درمیانی تناظر بھی لیے ہوتا ہے۔ بنابرین "فوری بعد" جن امور کی تائید یا تردید کرتا ہے، وہ امور پیش رو سے متعلق ہوتے ہیں۔ لہذا مابعد جدیدیت نے اگر جدیدیت کو اپنا تناظر قرار دیا، جدیدیت کی توسیع کرنے کا دعویٰ بھی کیا ہے تو یہ سب کچھ ان معروضات کی روشنی میں ہی قابل فہم ہے۔

- ۳۔ مابعد جدیدیت برعکس تشکیل یا کنسٹرکٹ قرار دیتی ہے تو خود اس کی "اصطلاحی تاریخ" بھی اسے تشکیل ثابت کرتی ہے۔ ہر تشکیل کلچرل ہوتی ہے۔ کلچرل کو نیچرل کی ضد سمجھا جاسکتا ہے۔ یعنی سماجی سطح پر رائج تصورات، آئینہ یا لوجیز، اقدار، صداقتیں، علوم فطری ہیں ہوتے۔ دواؤں اور فطرت کے لازمی قوانین کی طرف نہیں ہوتے۔ انھیں "پیدا" کیا جاتا ہے۔ تاریخی ضرورتیں اور ثقافتی ساختیں انھیں جنم دیتی ہیں۔ نیچرل چیزیں یکساں اور اتفاقی ہوتی ہیں، مگر کلچرل اشیاء متنوع اور متغی ہوتی ہیں

مابعد جدیدیت چوں کہ تاریخی تشکیل ہے، اس لیے، مابعد جدیدیت کی اصطلاح اور اس سے منسلک تمام نظریات میں کوئی لازمی ربط نہیں۔ یعنی معرصہ صورت حال کا ایک حصہ "مردافعی جدیدیت" کے بعد اور

جدیدیت کی تردید میں ہے تو یک حصہ یک سر نیز بھی ہے۔ اسے مابعد جدید یہ کہنا اسی طرح کا لسانی جبر ہے، جس طرح کا جبر ہم اشیاء کو نام دینے کی صورت میں ردوار کھتے ہیں۔ شے اور اس کے نام میں کوئی فطری یا منطقی مناسبت نہیں ہوتی، یہ ایک ثقافتی عمل ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم فطری اور منطقی زندگی کم اور ثقافتی زندگی زیادہ بسر کرتے ہیں۔ مذکورہ جبر تاریخ کے دوسرے ادوار کے ضمن میں بھی مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً نشاۃ ثانیہ یا احیائے علوم کے عہد میں محض پرانے علوم کا احیاء نہیں تھا، بہت کچھ نیا بھی تھا۔ ہاں یہ ضرور تھا کہ پرانے کے احیاء کو حاوی حیثیت حاصل ہوئی تھی۔ مابعد جدیدیت میں بھی جدیدیت کی تردید کو بھی حاوی حیثیت حاصل ہو گئی ہے۔

۴۔ یوتار نے پہلی دفعہ مابعد جدیدیت کو صورت حال (Condition) کہا۔ تب سے مابعد جدیدیت کی تفہیم "صورت حال اور تصوری" کے طور پر کی جا رہی ہے۔ مابعد جدیدیت کو صورت حال قرار دے کر، دراصل مابعد جدیدیت کو دو حصوں میں بانٹ دیا گیا۔ یوتار جسے صورت حال کہتا ہے، دوسرے اسے پوسٹ ماڈرنٹی کا نام دیتے ہیں۔ اور پوسٹ ماڈرنٹی سے جس دینی نفا کو جنم دیا ہے، اسے پوسٹ ماڈرن ازم کا نام ملا ہے اور یہی تصوری بھی ہے۔ اکثر لوگ ان میں فرق نہیں کرتے، حالانکہ دونوں میں قابل محسوس فرق موجود ہے۔ پوسٹ ماڈرنٹی مادی، سماجی، معاشی اور ٹیکنالوجیکل صورت حال ہے۔ اس صورت حال کی تفہیم اور عمل یا اس کی رجسٹریشن کے لیے جو فکر سامنے آئی ہے، وہ پوسٹ ماڈرن ازم ہے۔ یہ فکر عمومی طور پر معاصر اور جاری دانش ورانہ مکالمہ ہے اور خصوصی طور پر نئی جماعتی، سیاسی، لسانی اور فلسفیانہ تصویریں ہیں۔ لہذا پوسٹ ماڈرنٹی یا صورت حال اول اور پوسٹ ماڈرن ازم ثانی ہے۔ تاہم بعض مقامات پر مابعد جدیدیت اول (پوسٹ ماڈرنٹی) اور مابعد جدیدیت ثانی (ماڈرن ازم) ایک دوسرے کے ہم قرین (Overy Lap) بھی ہیں۔

واضح رہے کہ مابعد جدیدیت کی اول و ثانی میں تفریق بڑی حد تک جدیدیت کی طرز پر ہے۔ جدیدیت کو بھی ماڈرنٹی اور ماڈرن ازم میں تقسیم کیا گیا ہے، مگر ماڈرنٹی صورت حال نہیں ہے۔ جدیدیت میں صورت حال کے قریب قریب مرکز کوئی لفظ ہے تو وہ ماڈرنائزیشن یا جدید کاری ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدیدیت کے عہد میں صورت حال موجود نہیں تھی، اسے وجود میں لانا مطلوب تھا، جیسے انڈسٹریلائزیشن، ڈیموکریسی، بیوروکریسی وغیرہ۔

یہ گمان ہو سکتا ہے کہ جدیدیت جس صورت حال کو وجود میں لائی ہے، کیا یہی مابعد جدیدیت صورت حال ہے؟ مگر یہ گمان درست نہیں۔ مابعد جدیدیت صورت حال یا پوسٹ ماڈرنٹی اس کے بعد کی صورت حال ہے۔

یعنی انڈسٹریلائزیشن کے بعد کئی یومرازم وغیرہ۔ جدیدیت کی جس شکل کو ماڈرنٹی کا نام دیا گیا ہے، اس کا تعلق سماجی، سیاسی، مذہبی، ثقافتی علوم سے ہے اور ماڈرن ازم آرٹ اور جمالیاتی فنر سے متعلق ہے۔ اس سے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مقاصد کے فرق پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ جدیدیت ”ترقی پسند“ اور مابعد جدیدیت ”ترقی پسندی“ کے پراجیکٹ کی نکتہ چینی ہے۔ جدیدیت تاریخ کا مستحکم تصور رکھتی ہے، تاریخ کے آگے ہی گئے بڑھنے میں یقین رکھتی ہے۔ اور مابعد جدیدیت تاریخ کے عمل میں عدم تسلسل کی قائل ہے اور بعض صورتوں میں تاریخ کے خاتمے کا اعلان کرتی ہے۔ ۱۹۹۲ء میں جب نوکیلا نے سوشلزم پر سرمایہ داریت کی ”فتح پالی“ کو تاریخ کے خاتمے سے تعبیر کیا تھا تو اسے مابعد جدیدیت کے تصور تاریخ کا نام دے دیا گیا تھا۔ ویسے تو تاریخ کے خاتمے کا مطلب اس آویزش کا خاتمہ ہے، جو دو متضاد قوتوں کے درمیان ہوتی اور جس سے تاریخی عمل آگے بڑھتا ہے۔ اور یہ دو متضاد قوتیں عالمی منظر نامے پر اب نظر نہیں آتیں۔ ایک سی ب مہار قوت ہر سودندانہائی و دعائی دہائی ہے، مگر یہ خاتمہ تاریخ کا نہیں، اس کے ایک فیئر کا خاتمہ ہو سکتا ہے۔ تاریخ بہ برصا اب نئے فیئر میں داخل ہو چکی ہے، جہاں طاقت کے مراکز اور طاقت کے تصورات، سب بدل چکا ہے۔ مابعد جدیدیت طاقت کے نئے وسائل، نئے مراکز اور نئے تصورات سے روشناس کراتی ہے۔ ان کا جدیدیت میں تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا۔

مابعد جدیدیت دل میں جس صورت حال کا ذکر فراوانی سے ملتا ہے، وہ دراصل وہی ہے جو ارد گرد موجود ہے۔ یہ صورت حال متحدہ جغنی اور ظاہر نہیں رکھتی ہے درتاسہیں ایک دوسرے سے جڑی اور ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔ لہذا یہ صورت حال یک طرفہ کا جال (Web) ہے۔ مابعد جدیدیت صورت حال کی چند اہم تہوں میں صارفیت، عالم گیریت، میڈیا کی شہسہیں، تھرائی کا نوت پھوٹ جانا شامل ہے۔ یہ سب ایک دوسرے سے منسلک ہیں۔

صارفیت، پوسٹ انڈسٹریل صورت حال ہے۔ انڈسٹریل عہد میں پیداوار پر درتھا، مگر پوسٹ انڈسٹریل صورت حال اشیاء اور پیداوار کے صرف پر توجہ دیتی ہے اور ظاہر ہے ایسا اس وقت ہو سکتا ہے جب پیداوار کی رفتار نہایت تیز ہو چکی ہو اور اس رفتار پر کنٹرول باقی نہ رہا ہو۔ جب پیداوار ضرورت سے کہیں زیادہ ہے تو اس کا صرف بڑا مسئلہ ہوتا ہے۔ صرف کے لیے مارکیٹ اور انسانی ضرورتوں کا ہونا ضروری ہے۔ موجودہ فری مارکیٹ اکانومی کے پیچھے اصل ہاتھ صارفیت کا ہے۔ مارکیٹ اکانومی نے ریاست کے رد کو کمزور کر دیا ہے اور انسانی ضرورتیں پیدا کرنے کے لیے میڈیا سے مدد لی جاتی ہے۔ میڈیا اشتہارات کے ذریعے نئی نئی انسانی ضرورتیں ”تخلیق“ کرتا ہے۔ پہلے انسانی ضرورتوں کو مدنظر رکھ کر چیزیں پیدا کی جاتی تھیں، مگر اب چیزیں سامنے رکھ کر ضرورتیں پیدا کرنے جاتی ہیں۔ اب میڈیا صارفیت اور مارکیٹ کا باقاعدہ پارٹنر ہے۔

میڈیا ہمارے عہد اور مابعد جدید صورت حال کا غالب عنصر ہے۔ ابتدا میں میڈیا (برقی و مطبوعی) کا کردار زیادہ تر ثقافتی تھا۔ اطلاع و تفریح کا متوازن مترادف تھا، مگر اب میڈیا تجارتی ہو گیا ہے۔ یہ کہنا کچھ غلط نہ ہوگا کہ میڈیا اب ایک سپر مارکیٹ ہے۔ میڈیا پر نگاہ براؤزیشن ہونے والی برٹش، برائے فردخت ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ خبر، فلم، ڈراما، گانا، کھیل، ٹاک شو، مذہبی پروگرام، ملٹی مشورے۔۔۔ ہر شے "تجارتی نیت" سے پیش ہوتی ہے۔ نتیجہ در نتیجہ یہ ہے کہ ان سب کے مقصد بدل گئے ہیں۔ یعنی خبر پیش کرنے کا مقصد کسی واقعے کی غیر جانب دارانہ، حقیقی تصویر پیش کرنا نہیں بلکہ اسے بیچنا ہے۔ غیر جانب داری کا دعویٰ یا اس پر عمل بھی اسے بیچنے کی غرض سے ہے۔ غور طلب بات یہ بھی ہے کہ اب بیچنے کا مفہوم بھی تبدیل ہو چکا ہے۔ فقط پراڈکٹ نہیں بنی جاتی، خیال، تصورات، عقائد، انسانی جسم، آئیڈیالوجی، آرٹ، سیاسی ایجنڈا بھی بیچا جاتا ہے۔ معاشی عالم تیریت کے مقاصد بھی یہی ہیں۔

میڈیا فقط تجارتی ہی نہیں ہوا اور اس نے محض ہر شے کو قابل صرف ہی نہیں بنایا، یعنی Commoditification کا عمل ہی نہیں کیا، ایک نئی درجہ میں اور ہائپر ریئلیٹی کی حامل دنیا بھی تخلیق کی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہم ٹکسوں اور امیجوں کی دنیا میں رہ رہے ہیں، جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ حقیقی و فطری دنیا سے ہم اگر یک سرکت نہیں گئے تو اس سے ہمارا رشتہ کمزور و ضرور پڑ گیا ہے۔ میڈیا کے ٹکس اور امیجوں پر نگاہ باہر کی دنیا کے ہیں اور اس طرح یہ ظاہر ہوتا ہے کہ میڈیا ہمارے اور باہر کی دنیا کے درمیان محض ایک "ذریعہ" ہے۔ مگر میڈیا ذریعہ نہیں، خود مختار ہے۔ میڈیا باہر کی حقیقت کو بعینہ پیش نہیں کرتا (اور نہ کر سکتا ہے) بلکہ اس حقیقت کو "ری کنسٹرکٹ" کرتا ہے۔ ہم فی وی سکرین پر باہر کی اصلی تصویر نہیں، ایک تفکیکی حقیقت دیکھتے ہیں۔ باور دلا سے ہائپر ریئلیٹی کہتا ہے، "حقیقی ایک ایسی حقیقت" جو حقیقت نہیں، مگر جس کا اثر حقیقت سے بڑھ کر ہوتا ہے۔ امبروا کو نے اسے "مستتر فریب" (Authentic Fake) کہا ہے۔ اسی ضمن میں باور دلا نے شبیہ یا

(Simulacra) کی اصطلاح بھی برتی ہے۔ شبیہ، ہائپر ریئلیٹی سے آگے کی چیز ہے۔ اسے ہائپر ریئلیٹی کی نقل کہا درست ہوگا، یعنی نقل کی نقل۔ افلاطون کا عیان کا تصور، افلاطون نے دنیا کو عیان کی نقل کہا (گویا دنیا کو "ہائپر ریئل" کہا) اور آرٹ کو دنیا کی نقل اور اس طرح آرٹ کو نقل کی نقل قرار دیا اور حقیقت سے دو دور بے دور۔ شبیہ بھی حقیقت سے دو دور بے دور ہے۔ افلاطون دنیا کو عیان پر اور آرٹ کو دنیا پر منحصر ٹھہراتا ہے۔ مگر باور دلا ہائپر ریئلیٹی در شبیہ کو اپنے آپ میں مکمل اور خود مختار قرار دیتا ہے۔ مابعد جدید حقیقتیں اپنے سرچشمے یا Origin سے کٹی ہوئی ہیں، مگر اسے خسارہ قرار دیتی ہیں نہ ایسا، بلکہ اسے اپنی اصلی صورت حال قرار دے کر مطمئن ہوتی ہیں۔ ہائپر ریئلیٹی کے تصور کو سانی نشان کے ساختہاتی تصور کے مماثل بھی قرار دیا گیا ہے۔ ساختہات، رسائی

نشان کو جب جوار اور Arbitrary قرار دیتی ہے۔ یعنی لسانی نشان جس شے کے لیے رہتا جاتا ہے، اس شے سے کوئی تاثر یا فطری اور منطقی ربط نہیں رکھتا، (کسی شے سے بے کوئی لازمی اور لسانی نشان موجود نہیں۔ لسانی نشانات ثقافتی سطح پر پیدا کیے جاتے ہیں) چوں کہ نشان، شے کی اہمیت سے، زہمی اور منطقی ربط نہیں رکھتا، اس لیے وہ شے کا حقیقی ترجمان ہے، نہ اس کا قائم مقام، بلکہ شے کا محض کنوٹیشنل نمائندہ ہے۔ کچھ بھی صورت حال یا پھر ریسیٹی کی بھی ہے۔ وہ بھی حقیقت کی حقیقی ترجمان نہیں ہوتی، اسے دوبارہ تشکیل دیتی ہے۔ جس طرح ہم لسانی نشان کے ذریعے خارجی حقیقت سے نہیں، لسانی نشان میں کبھی مئی حقیقت سے آگاہ ہوتے ہیں، اسی طرح پھر ریسیٹی ہمیں خارجی حقیقت سے متعلق آگاہ نہیں کرتی، بلکہ "میڈیم" کے ذریعے تشکیل دی مئی حقیقت سے روشناس کرتی ہے۔ تاہم لسانی اور برقی میڈیم میں فرق ہے۔

واقعہ رہے کہ میڈیم غیر جانب دار نہیں ہے۔ یہ میڈیم لسانی ہو، برقی ہو، یا تصویری ہو یا صوتی ہو، میڈیم کسی چیز کو بعینہ پیش نہیں کرتا۔ وہ چیز کی نوعیت، شکل اور مقدار تک کو بدل دیتا ہے۔ اس طرح ہم حقیقت کا براہ راست نہیں، بلکہ واسطہ تجربہ کرتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ ہر Mediated حقیقتوں میں کمی رہے ہیں۔ مابعد جدید مفکرین نے زیادہ تر مئی کی وسیطیٹر کے میڈیم کی بات کی ہے۔ مابعد جدید عہد کو ڈیجیٹل یا مئی کی بھی کہا ہے۔ محض اس لیے نہیں کہ ان کی بہتات ہو گئی ہے، بلکہ اس لیے بھی کہ انہوں نے ہمارے تصورات کو انقلابی طور پر تبدیل کر دیا ہے، بالخصوص ان چیزوں کے بارے میں تصورات جو مئی کی یا کمپیوٹر سٹرین کی وساطت سے ہم تک پہنچتی ہیں۔ اس ضمن میں بنیادی تحقیق فرانسس لیوٹارے کی ہے۔ لیوٹارے کا موقف ہے کہ مابعد جدید عہد میں علم کی ترسیل کے ذرائع نے علم کی نوعیت کو بدل دیا ہے۔ اب علم بجائے خود مقصد نہیں رہ گیا۔ وہ "انڈر میٹشل کموڈیٹی" کی صورت اختیار کر گیا ہے۔ علم طلاع ہے، جسے صرف ہونا ہے۔ علم سے وابستہ بے غرض دانائی کا تصور رخصت ہوتا جا رہا ہے۔ علم اب مارکیٹ کی چیز ہے اسے خریدا اور بیچا جاتا ہے۔ دیگر اشیاء کی طرح اس کے بھی (ایکسچینجبل) پراپرٹی رائٹس ہیں۔ اب دنیا، علما اور جہلاء پر مشتمل نہیں ہوئی، بلکہ "انڈر میٹشل کموڈیٹی" رکھے والوں اور اس سے محروم لوگوں میں تقسیم ہوئی۔ لیوٹارے نے مابعد جدید عہد میں علم کی صورت حال کی ہمت شکن تصویر پیش کی ہے۔ دراصل اس کے سامنے مغربی دنیا ہے، جہاں ہر چیز Digitalized ہو گئی ہے اور یہ حساس عام ہے کہ صرف وہی شے باقی رہ سکتی ہے جو ڈیجیٹل ہو سکتی ہے۔ اور ڈیجیٹل ہونے کا مطلب، شے کا کموڈیٹی میں بدلتا ہے اور کموڈیٹی اپنے آپ میں کوئی جوہر نہیں رکھتی، اس کی قیمت اور معنویت اس کے صرف ہونے میں ہے۔ یہ ایک ایسا مقام ہے جہاں علم کا متبادل تصور پیش کرنے کی جتنی ضرورت ہے، اس سے زیادہ گنجائش ہے۔ مگر یہاں سب سے بڑا چیلنج علم کی سپر مارکیٹ کا ہے، جس پر صارفیت کا اہار رہا ہے۔ اور جن معاشروں میں علم کا متبادل تصور پیش

کرنے کی ثقافتی اہمیت ہے، وہ صارفیت کے اجارے کے خاتمے کے لیے ارکاراہلیت سے محروم ہیں۔ اور شاید اس سے بھی بڑا الیہ یہ ہے کہ وہ اس ساری صورت حال سے ہی واقف ہیں۔

مابعد جدیدیت کا ڈیڑھ سو سالوں کی تاریخ کے آخر سے بیسویں صدی کے نصف اول تک وقتی فوقی ہوتا رہا، مگر مابعد جدیدیت کا ڈیڑھ سو سالوں کی دہائی میں قائم ہوا۔ مزے کی بات یہ ہے کہ یہ ڈیڑھ سو سال اول ادب و ادب میں رہے ہو، نہ فلسفے یا انسانیات میں، بلکہ آرٹس کیچر میں، ایک مخصوص رجحان کی نمائندگی کے لیے مروج ہوا۔ اس کے بعد ۱۹۷۰ء کی دہائی میں اس کا چرچا جامعات میں ہونے لگا اور یہاں ثقافتی مطالعات تک محدود رہا۔ ۱۹۸۰ء کی دہائی میں مابعد جدیدیت آرٹ، ادب، فلسفے اور دیگر شعبوں میں زیر بحث آنے لگی۔ جب آرٹ کی کیچر میں مابعد جدیدیت موضوع بحث بن رہی تھی تب یورپ کی دانش ورانہ فضا پر ساختیات کا غلبہ تھا اور جب مابعد جدیدیت جامعات میں پہنچ رہی تھی اس وقت پس ساختیات کے مباحث عام ہو رہے تھے (درہمیں

ساختیات میں دریا کی ڈی کنسٹرکشن اور میٹشل فوٹو نظریات بطور خاص اہم ہیں)۔ تو یہ مابعد جدیدیت اور پس ساختیات کے مباحث میں "معاصریت" کا رشتہ ہے۔ بعض لوگ اس سے آگے جا کر دونوں کو "ایک" کہتے ہیں تاہم نہیں کرتے۔ جاننا کہ دونوں میں کچھ مماثلتیں اور کچھ اختلافات ہیں اور مماثلتوں اور اختلافات کی نوعیت خاصی پیچیدہ ہے، اسی لیے دونوں کو الگ کرنا آسان نہیں ہے۔ سرسری طور پر دونوں میں یہ فرق نظر آتا ہے کہ پس ساختیات خود کوئی نظریہ نہیں، ان نظریات کا مجموعہ (دراس مجموعے سے مراد ہونے والی ذہنی فضا) ہے، جو ساختیات کے بعد اور ساختیات کے رد عمل میں سامنے آئے ہیں۔ پس ساختیات میں اہم ترین نام دریا اور فوکو کے ہیں اور دیگر قابل ذکر لوگوں میں ایم ایچ، ہرامز، جے ہس، پال دی مان، جیلری ہارٹ میں اور گی تیری چکرورتی سہیاک شامل ہیں۔ جب کہ مابعد جدیدیت دو کلچرل صورت حال اور دو تصورات میں جو جدیدیت کے رد عمل یا اس کی توسیع کے طور پر وجود میں آئی ہیں۔ اس طرح نمایاں فرق یہ ہے کہ پس ساختیات "نظریہ" ہے اور مابعد جدیدیت ایک پوری ثقافتی صورت حال، اس صورت حال سے وابستہ نظریات اور ایک پورا عہد ہے۔ پس

ساختیات کا دائرہ کار (صرف فکر تک) محدود ہے اور مابعد جدیدیت کا میدان عمل (کیچر اور عہد تک) وسیع ہے۔

مابعد جدیدیت کے اہم ترین نظریہ ساز لیونار اور ہاریل ہیں۔ پس ساختیات اور مابعد جدیدیت میں نمایاں مماثلت یہ ہے کہ دونوں "تکلیت پسندی" (Totalizing) کی مخالف ہیں۔ وہ کلیت پسندی جیسے پہلے روشن خیالی نے در بعد اس جدیدیت اور ساختیات نے اختیار کیا۔ اس طرح دونوں جدیدیت کے بنیادی مقدمات کو چیلنج کرتی ہیں۔ علاوہ ازیں پس ساختیات اور مابعد جدیدیت، آفاقیت کے بجائے مقامیت، مماثلت کی بجائے افتراق، یکسانیت کے بجائے تنوع کو یکساں طور پر فوقیت دیتی ہیں۔ اور یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ مابعد

جدیدیت کی ذیلی تصویر یا جیسے ماحد نوآبادیات، مائیت، انوکھ کیست وغیرہ پر، پس ساختیاتی مفکرین اور یہ اور نوکو کے نظریات کا گہرا اثر ہے۔ چنانچہ اگر بعض لوگ دریدہ نوکو، لیوٹار اور پارڈ کو ماحد جدیدیت کے تحت زیر بحث لاتے ہیں تو اس کی معقول وجوہ موجود ہیں۔

ماحد جدیدیت کی فکر کا مرکزی نقطہ تلاش کرنا مشکل ہی نہیں، ماحد جدیدیت کی روح کے خلاف بھی ہے۔ ماحد جدیدیت متعدد علوم، آرٹ کے تمام شعبوں اور متنوع ثقافتی مظاہر میں ہر ایت کیے ہوئے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ علوم، آرٹ اور ثقافتی مظاہر نے اپنی انفرادیت اور پچیدگی کی ہے درود یکساں صورت یا مشترک مقاصد کے حامل ہو گئے ہیں۔ یکسانیت اور اشتراک جدیدیت کی صفات تھیں، جسے ماحد جدیدیت نوک تنقید پر رکھتی ہے۔ جدیدیت ممالکوں کو اہمیت دے کر اشیاء و مظاہر کی بنیادی و ارتقائی ساختوں کی جستجو کرتی تھی، مگر ماحد جدیدیت، ارتقائی ساخت و ارتقائی صداقت کو التماس قرار دیتی ہے۔ اگر ماحد جدیدیت اہمیت اور مرکزیت کو مسترد کرتی ہے تو آخر کس بنیاد پر یہ علوم، آرٹ اور ثقافتی عمل کے "مرکزی میدان" ہونے کا دعویٰ کرتی ہے؟ یہ سوال برہنہ اور ماحد جدیدیت کو کھنسنے میں معاون ہے۔

ماحد جدیدیت کو چوں کہ ایک عہد قرار دیا گیا ہے، اس لیے اس عہد کی علمی، سماجی، ثقافتی اور جغرافیائی سرگرمیوں کو بھی ماحد جدیدیت قرار دینا لازمی تھا۔ ادوار بندی یا Penodization میں ایک گونہ جبر ہوتا ہے۔ اختلافات کو نظر انداز کیا جاتا اور ممالکوں کو بڑے حلقے میں گنایا جاتا ہے، اور انھیں ایک دور کی تمام سرگرمیوں پر مستط کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ جبر کی حد تک ماحد جدیدیت میں بھی ہے، لیکن ماحد جدیدیت "خود شعوریت" کی حامل ہونے کی وجہ سے اس جبر سے آگاہ اور اس کی نقاد ہے۔ مثلاً بعض موزخین نے نشاۃ ثانیہ، روشن خیالی اور جدیدیت کے ادوار کو پورے پورے اور پوری دنیا کی تاریخ کے ادوار کہا ہے۔ ماحد جدیدیت اسے تاریخ کا "جبری اور کلی تصور" کو مسترد کرتی ہے۔ ماحد نوآبادیاتی تصویر نے بالخصوص تاریخ کے اس تصور کو مغرب کے نوآبادیاتی مقاصد کا شکار قرار دیا ہے۔ ماحد جدیدیت ہر تاریخی عہد اور ہر مظہر کو Local zed تسلیم کرتی ہے۔ لہذا ہر عہد اور ہر مظہر اپنے مقامی تناظر میں وجود رکھتا اور قابل فہم ہوتا ہے۔ اس دلیل کی رو سے ماحد جدیدیت، خود بھی اپنے تناظر کی پابند ہے اور کہا جاسکتا ہے کہ ہر علاقے اور خطے کی اپنی مخصوص صورت حال ہے۔ لہذا اس کی تفہیم اس کے مقامی تناظر میں ہونی چاہیے۔ دوسرے نفعوں میں ماحد جدیدیت کسی تاریخی دور اور کسی علمی، ثقافتی یا جغرافیائی مظہر کی تفہیم کے لیے آفاقی اور اعلیٰ اصولوں کی قابل نہیں۔ وہ ان کے لیے خود انھی سے ماحذ یا انھی کے لیے موزوں ہیرا ڈایم کی اہمیت پر زور دیتی ہے۔ ماحد جدیدیت کسی بھی طرح کی مرکزیت کی قابل نہیں۔

چوں کہ مابعد جدیدیت، مرکزیت کی مخالف ہے، اس لیے یہ ان تمام معشروں اور انسانوں کے لیے بڑا چیلنج بھی ہے جو اس سے روشنی حاصل کرنے کی تہا رکھتے ہیں۔ مابعد جدیدیت کسی سوال کا بتانا یا جواب دینے کے بجائے، خود جواب دریافت کرنے کی تحریک دیتی ہے۔

لامرکزیت، مابعد جدید مفکروں کی فکر میں بھی ہے۔ مثلاً کسی مابعد جدید مفکر کے "بنیادی فکری نظام" کی نشان دہی آسان نہیں۔ نظام یا نظریہ پابند کرتا ہے؛ چیزوں کو عمومی بناتا ہے؛ کلیہ سازی کرتا ہے؛ اشیاء کے باہمی افترقات اور تناقضات کو نظر انداز کرتا ہے، جب کہ ہم جس دنیا سے دوچار ہیں، وہ "ہر لحاظ سے طور پر برقی چمکی" کی صورت ہے، جو کثرت، تنوع اور جلوہ ہائے رنگ رنگ کی حامل ہے۔ ہماری تمثیلی منطق یا تشبیہی انداز جب دو مختلف اشیاء کو کسی اشتراک کی بنیاد پر "ایک" قرار دیتا ہے تو دراصل وہ ایک کے اجارے کو قائم کرتا ہے، جو ایک سیاسی عمل اور طاقت کا کھیل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدید مفکرین ایک سے زائد تصویروں اور روایوں کے نظریہ کو بہ یک وقت کام میں لاتے ہیں۔ مثلاً دریدر فلسفے کا سوزخ، نقاد اور نئے طرز مطالعہ کا موجد ہے۔ فوکو نسائی فکر کا سوزخ، "نسائی اعمال کا فلسفہ"، نقاد اپنے مطالعاتی مشیج کی بیندکھی آرا کی بوجی اور کبھی جینیا بوجی پر رکھتا ہے۔ اسی طرح گائٹری چکرورتی سپیڈ خود کو "فیمینسٹ، ریسسٹنٹ ڈی کسٹر کو اسٹ" کہتی ہے۔ اس کے نزدیک نسائی ہماری اور ساخت فمین رویہ، ایک نہیں مختلف نظریات سے عبارت ہے۔ اس کا موقف ہے کہ ادبی اور تاریخی متون کو سمجھنے کے لیے، ان مختلف نظریات سے، ان کے اختلافات اور حدود کا غور رکھتے ہوئے استفادہ ضروری ہے۔ یہ بات ان لوگوں کے لیے یقیناً پریشان کن ہے، جو کسی ایک نظریے کو تمام سوالات کے جوابات کی کلید سمجھتے ہیں اور یہ حقیقت نہیں سمجھتے کہ ہر نظریے کے حدود ہوتے ہیں اور انہی میں وہ کارگر ہوتا ہے۔

مابعد جدیدیت ثنائی یا پوسٹ ماڈرنزم، اپنے پورے فکری پوسٹشل کے ساتھ ۱۹۸۰ کی دہائی میں زیر بحث آئی، مگر اس سے وابستہ "فکر" کا ارتقارفتہ رفتہ ہوا ہے۔ مابعد جدید فکر کے ابتدائی نشوونما ۱۹ویں صدی کے آخری نصف میں تلاش کیے گئے ہیں۔ بالخصوص گروٹ اور نطشے کے یہاں۔ گروٹ کا رد کا قول تھا کہ "سچائی موضوعی ہوتی ہے۔" کوئی سچائی آفاقی اور معروضی نہیں ہے اور موضوعی ہونے کی بنا پر اصفائی ہے۔ آفاقیت کے بجائے اضافیت، مابعد جدیدیت کا اہم مقدمہ ہے۔ نطشے کی عدمیت (Nihilism) کو بھی مابعد جدید فکر کی زنجیر کی اہم ٹرائی شمار کیا گیا ہے۔ نطشے کی عدمیت "قدرا اور معانی کے یک سرائکار" سے عبارت ہے۔ عدمیت و نطشے نے جدیدیت کا عارضہ کہا تھا۔ اس کے نزدیک یورپی ماڈرنیٹی مخصوص درلودیور کھتی ہے، جو دراصل صیاسیت سے ماخوذ ہے (واضح رہے کہ نطشے یورپی ماڈرنیٹی کے ایک خاص مرحلے کی بات کر رہا ہے، جب یورپ مذہبی اعتقادات کو اپنی ثقافت کی گہری سطحوں میں سمجھائے ہوئے تھا)۔ یعنی ماڈرن یورپ دنیا کی تعبیر صیاسائی مذہبی عقیدے کی رو

سے کرتا ہے۔ اور اس طرح وہ ماضی و حسی دنیا کے ضابطے، قوانین یک ایسی دنیا سے اخذ کرتا ہے جو دور ہے۔
 دونوں دنیاؤں کی سچائیاں الگ ہیں۔ ماضی دنیا کی سچائی اس کا Web of Causality ہوتا ہے اور ماضی کی
 سچائی اس Web سے آزاد اور الگ ہوتا ہے۔ نطشے کا موقف ہے کہ ماضی دنیا کی اقتدار اس کی اپنی سچائی سے
 ملے ہوئی چاہئیں۔ وہ ماضی کی سچائی اور قدر پر شبہ کا اظہار کرتا ہے۔ یہی عدمیت ہے۔ اور جب وہ خدا کی مرگ
 کا ملان کرتا ہے تو یہ عدمیت کی ریہہ نکل صورت ہے، جب اس کا شبہ یقین میں بدل جاتا ہے۔

نطشے نے عدمیت کی دو صورتوں (مفعول اور فعال) کی نشاندہی کی۔ مفعول عدمیت، دنیا کو قدر
 اور معانی سے خالی سمجھ کر افسردگی کی گرفت میں آ جاتا ہے اور فعال عدمیت یہ ہے کہ جب اقتدار اور معانی کے نظام کو
 منہدم کر دیا جائے اور اس کے نتیجے میں Disillusioned Creative Ability کو بردست تحریک ملے
 اور اقتدار کو اور سر نو تخلیق دینے کی کوشش کی جائے۔ نطشے کا عدمیت کا یہ تصور "جدید" ہے کہ جدید رویہ پر نئے کا
 انہدام کرتا ہے تو نئے کی تعمیر کا سامان بھی کرتا ہے۔ وہ تاریخ کے عمل میں رخنہ ڈالتا ہے تو اسے پر رے تاریخ سے
 عمل کو جاری بھی کر دیتا ہے اور اپنے اس عمل کو ترقی سے تعبیر کرتا ہے۔ اداوی، بعد جدید مفکریاتی دنیا کو نئے
 وضاحت کی ہے کہ اگر ہم زاویہ بدل کر دیکھیں تو نطشے کی عدمیت ہمیں مابعد جدیدیت کی پیش رو محسوس ہوگی۔
 مثلاً پرانی اقتدار کا انہدام کر کے نئی اقتدار تعمیر کرنا اور اصل Origin کی طرف پھرتا ہے، کہ بر قدر اور معنی، نیا ہو یا
 پرانا، کوئی نہ کوئی بنیاد رکھتا ہے۔ پرانی قدر کا سرچشمہ مطلق تھارتی ہے تو نئی اقتدار کا سرچشمہ عقل کی تھارتی ہے۔ لہذا
 نئی قدر کی تشکیل کا عمل بھی آزادی کا عمل نہیں ہے، پرانے جاں میں نئے ڈھنگ سے گرفتار ہونے کا عمل ہے۔ اسی
 بنا پر نطشے اقتدار کی کامل نئی کا قائل نظر آتا ہے اور حقیقت و Tissue of Erring کہتا ہے۔ یہ خالص
 مابعد جدید رویہ ہے، جس کے اثرات آگے آنے والے مفکرین پر پڑے۔

عدمیت کے نظریہ و اثرات میں دادائیت (Dadaism) کی تحریک نے خلیہ رکھا۔ دادائیت کی
 تحریک ۱۹۱۶ء میں ریورٹ میں شروع ہوئی اور پہلی جنگ عظیم کے بعد پیرس میں مقیم ہوئی۔ بعد ازاں اس کے
 اثرات انگلستان، امریکا کے ادب پر پڑے۔ عدمیت کے زیر اثر دادائیت معانی، اصول اور اقتدار کی کامل نفی
 کرتی تھی۔ Nothing اس کا اصل اصول تھا۔ دادائیت و جدیدیت میں شامل کیا جاتا ہے مگر اس کا رشتہ ایک
 سطح پر مابعد جدیدیت سے بھی ہے۔ بالخصوص وہاں، جہاں دادائیت معانی اور اقتدار کی ایک سرنگی کا علم بند کرتی
 ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا معانی کی کامل نفی ممکن ہے؟ اصل یہ ہے کہ جب معانی کی نفی کا دعویٰ کیا جاتا ہے تو وہ دعویٰ
 ایک خاص وقت اور مخصوص تناظر میں قائم کیے گئے معانی کی نفی کا ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں نفی معانی کا
 نہیں بلکہ مخصوص معانی یا معنی Stablity کی نفی پر اصرار کیا جاتا ہے۔ معانی کا انہدام، معانی کی آفرینش کے

شعور کے بعد ہی ممکن ہوتا ہے۔ ہر معنی اور قدر یک خاص لیے، تا نظر تاریخ کے محور پر تفکیک پاتی ہے۔ معنی اور قدر ماورائی و مستقل نہیں، اپنی اصل میں سماجی تشکیل میں۔ معنی کی آفریش کا یہ شعوری اس کی نئی کاسمان کرتا ہے۔ مابعد جدیدیت کی سب سے بڑی دین غائبیہ ہے کہ اس نے معنی اور قدر کو سماجی تشکیل ثابت کیا ہے۔

مابعد جدید "فکر" کے ارتقا میں وٹکنسٹائن (۱۸۸۹ء-۱۹۵۱ء) کے خیالات نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔ اس نے ایک تو "ہیٹلوچ ٹیم" کا نظریہ دیا، جس کے مطابق ہر شعبہ علم کی اپنی زبان ہے۔ دوسرے نقطوں میں ہر شعبہ علم اپنے مقدمات و نظریات سے زیادہ اپنی خصوص زبان سے پہچانا جاتا ہے۔ غالباً اسی لیے اس نے ترجمہ فلسفے کو Critique of Language قرار دیا۔ دوسرا اس سے یہ کہا کہ کوئی معنی شخصی اور نجی نہیں ہے۔ معنی زبان میں ہے، زبان سے قائم ہے اور زبان سماجی تعامل سے وجود میں آتی ہے۔ بتائیں معنی "سماجی" ہے۔ لیوٹار نے وٹکنسٹائن سے یہ طور خاص اثر قبول کیا۔

معنی، صداقت اور قدر کے سماجی ہونے کا تصور ساختیات نے بھی دیا۔ اس لیے ایک سطح پر ساختیات بھی مابعد جدیدیت کی پیش رفتی ہے، مگر دونوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ ساختیات، صداقت کا کلیت پسندانہ تصور رکھتی اور اس کے آفاقی ہونے کا شائبہ ابھارتی ہے، جب کہ مابعد جدیدیت صداقت کے Localized اور Fragmented ہونے میں یقین رکھتی ہے۔ لیوی سٹراس (۱۹۰۸ء) نے جب ساختیات کو بروئے کار لائے امریکی انڈین اساطیر کا مطالعہ کیا تو ان سب کے باطن میں مشترک ساخت دریافت کی۔ اس کا موقف تھا کہ یہ ساخت، انسانی ذہن کی ساخت ہے۔ اساطیر مختلف جغرافیائی خطوں میں بکھری ہوئی ہیں، مگر انھیں یکساں نوعیت کی ذہنی ساخت نے جنم دیا ہے۔ اس طرح یوئی سٹراس نے یہ تصور بھی پیش کیا کہ انسانی ذہن کی تفہیم "اندز" سے نہیں "باہر" سے ہونی چاہیے۔ "باہر" سے مراد وہ سماجی عماس اور حقیقت ہیں جنہیں انسانی ذہن نے جنم دیا ہے۔ لہذا ساختیات وہاں تک تو مابعد جدیدیت کی شریک کار ہے، جہاں وہ صداقت کو "باہر" کے سماجی اعمال میں تلاش کرتی ہے، مگر جب ساختیات صداقت کے کلی اور آفاقی ہونے کا تصور دیتی ہے تو وہ جدیدیت کی صف میں پہنچ جاتی ہے جسے بعد ازاں مابعد جدیدیت نشانہ تنقید بناتی ہے۔

ساختیات کی کلیت پسندی کو دور یہ (۱۹۳۰ء-۲۰۰۳ء) نے چیلنج کیا۔ دور یہ، معنی کے سماجی ہونے کا تو قائل ہے، مگر معنی کے، استقرار کو تسلیم نہیں کرتا۔ معنی کے استقرار میں یقین ہی کلیت پسندی و رستہ کے تصور کو ممکن بناتا ہے، ورمعانی کے، استقرار کا تصور "موجودگی کی متحہ" کا پیدا کردہ ہے۔ پورے یورپی فلسفے میں یہ متحہ، صوت مرکزیت کی صورت میں موجود ہے۔ یہ کہ تقریر، تحریر پر فوقیت اور اذیت رکھتی ہے۔ تقریر کی اولیت کا مطلب، مقرر یا مصنف کی موجودگی کو تسلیم کرتا ہے اور یہی موجودگی کی "متحہ" ہے، جو معانی کو، احاد اور محققین قرار

دیتی ہے۔ دریدہ اس کے مقابلے میں دو گونہ کزیت کی تصویر پیش کرتا ہے۔ یہ تصویر تحریر کو مقدم قرار دیتی ہے اور اس طرح "موجودگی کی متحہ" کو مسترد کرتی ہے۔ اس متحہ کے استرداد کے بعد متن آزاد ہو جاتا ہے۔ یعنی متن کا تصور جب دو گونہ کزیت کی روشنی میں کیا جائے گا تو وہ واحد معنی کا پابند نظر نہیں آئے گا، بلکہ اس کے معنی کے اطراف کھلے دکھائی دیں گے۔ نیز یہ معلوم ہو گا کہ متن کے اندر متن موجود ہے، جو پہلے کوئی کنسنٹرٹ کر رہا ہے۔ توجہ طلب بات یہ ہے کہ دریدہ اسے متن کی ذی کنسنٹرشن کو متن کا اپنا قواعد (Occurance) قرار دیا ہے۔ بعض لوگ ذی کنسنٹرشن کو متن کے تجزیے کا حربہ خیال کرتے ہیں، جو درست نہیں۔ یعنی متن کی ساخت فنی کا سامان خود متن میں مضمر ہے۔ وہی بات کہ مری تعمیر میں مضمر ہے، اک صورت خرابی کی۔ مابعد حد یہیت میں تکثیریت عدم تعین، اضافیت وغیرہ کا جو ذکر ہوتا ہے، وہ بڑی حد تک دریدہ کا دیا ہوا ہے۔ دریدہ معنی کے Unstable ہونے متفرق و رملتوی ہوتے چلے جانے، استقرار سے محروم ہو جانے، غرقیت کثیر ہونے کو تسلیم کرتا ہے۔ دریدہ کے نزدیک معنی کی کثرت در معانی کا "فری پے" متن پر مسلط نہیں ہوتا، متن میں موجود ہوتا ہے۔ دریدہ اسے یہ تصور اصل میں سو سیر سے پاتا تھا۔ سو سیر نے ایک لسانی نشان کے دوسرے نشان سے فرق کو بنیادی اہمیت دی تھی۔ ہر نشان کا دوسرے سے تنگمی، اضافی اور معنوی فرق ہی نشان کو "ممکن" بناتا ہے۔ "عام" اور "آم" میں اضافی فرق ہی ان کے معانی کو ممکن بناتا ہے، ورنہ نہ ان میں کوئی جوہر موجود نہیں، جو انھیں ایک پہچان اور معانی دیتا ہو۔ چوں کہ جوہر نہیں اس لیے معنی بھی واحد اور مستقل نہیں۔ دریدہ معانی کی کثرت اور عدم استقرار کو خود زبان کی ساخت میں تلاش کرتا ہے۔

اس مقام پر ایک نقطہ فنی کا اہل ضروری ہے۔ اردو کے بعض بزرگ شعروں کا خیال ہے کہ دریدہ کے تکثیریت کے تصور میں کچھ نیا نہیں۔ معنی کی کثرت کا تصور ہمارے یہاں پہلے سے موجود ہے: طرفیں رکھے ہے سخن یک چار چار میر۔ اس باب میں پہلی گزارش یہ ہے کہ سخن کی چار طرفوں کا ذکر بل شبہ ایک اسم تنقیدی بیان ہے اور غائب اس کی بڑی اہمیت یہ ہے کہ اس میں منشاے مصنف کی فنی کثرت اور سخن کے خود بخود نشان بنائی عمل کی نشان دہی کی گئی ہے۔ اگر معانی ایک سے زیادہ ہیں تو گویا سخن کا کوئی مرکز نہیں ہے اور منشاے مصنف ہمیشہ اس مرکزے میں وجود رکھتا ہے۔ جب منشاے مصنف باقی اندازہ تو مصنف کی متن پر اجارہ داری بھی نہ رہی بلکہ متن اپنے معنویاتی نشان بنائی عمل میں آراؤ ہو گیا، لیکن چوں اسے نظر یا نہیں آیا، لہذا یہ معلوم نہیں ہوتا کہ متن اپنے نشان بنائی عمل میں کیوں کر آزاد ہوتا ہے؟ معنی کی یہ اطراف ججے سے پیدا ہوتی ہیں یا علامتی پیرائے سے؟ پس یہ معلوم ہوتا ہے کہ سخن یعنی شاعری میں ایک سے زیادہ معانی ہوتے ہیں۔ ان معانی کی نوعیت کیا ہے اور یہ کیوں کر پیدا ہوتے ہیں؟ اس باب میں محفل اندازوں سے ہی کام لیا جاسکتا ہے۔ دریدہ اسے یہاں کثرت معانی، علامت کی پیدا کردہ

نہیں ہے بلکہ یہ ایک سہمی وقوعہ ہے: زبان کی مبادی "خصوصیت" ہے، جب کہ ہماری شعریات میں معنی کی کثرت، سخن یعنی تخلیقی متون سے جڑی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ دریدہ کے یہاں معانی کی کثرت، معانی کے عدم استحکام، درفری پہنے سے وابستہ ہے۔ اور سارے یہاں معانی کے مسلسل اتوار کا کوئی تصور نہیں ہے۔

مناسب ہوگا کہ یہاں عدمیت اور انی کنسنزیشن کے لطیف فرق پر بھی روشنی ڈال دی جائے۔

عدمیت معانی کا انہدام کرتی ہے، جب کہ انی کنسنزیشن معانی کا انہدام نہیں، معانی کا اتوار ہے۔ عدمیت معانی سے انکار کی قابل ہے مگر انی کنسنزیشن واحد معنی کے انکار و در معانی کی کثرت کا اثبات کرتی ہے۔ معنی کا اتوار اس وقت ہوتا ہے، جب معنی کو کسی نئے تناظر سے وابستہ کیا جاتا ہے۔ دوسرے غظوں میں سر معنی اصل میں

Contextualized ہے۔ مثلاً لفظ قلم ایک تناظر میں کھنکھنے کا آلہ ہے۔ دوسرے تناظر میں یہ طاقت کی علامت ہے۔ غف، دلی، سیاہی، صحافی نہ، انہی ہوتا ہے، اس لیے غف کی طاقت کے کئی مظاہر ہیں۔ اویب کے غف، صوفی کے غف، سیاست دان کے غف، حکمران کے غف، منج کے غف کی اپنی طاقت ہے۔ تیسرے تناظر میں غف مصنف کا نمائندہ ہے۔ کسی اور تناظر میں یہ نعتیہ دایوں کی کیونٹی کا ترجمان ہے۔ اس طرح تناظر کے بدلتے چلے جانے سے ایک ہی لفظ کے معانی بدلتے چلتے جاتے ہیں۔ معانی کے اسی طور پر بدلتے چلنے جانے کا مطلب ہی معانی کا Unstable ہونا ہے۔ یعنی ایک تناظر میں معنی Stable ہوتا ہے مگر دوسرے تناظر میں وہ معنی Unstable ہو جاتا ہے۔ مابعد جدیدیت میں تناظر کی اہمیت، معنی کی عدم حتمیت، عدم تعین، معانی کی کثرت و اضافیت، معانی کی مقامیت، ایسے تصورات دریدہ کی ساخت شکنی کی دین ہیں۔

دریدہ از یاد و تر زبان در متن کے مطالعے پر مرکوز رہتا ہے مگر فوٹو سمان اور تاریخ کا مطالعہ کرتا ہے۔

تاہم دونوں کا مقصد ایک ہے: لسانی، مثنیٰ اور لسانی تعلیمات کا تجزیہ کرنا۔ فوٹو (۱۹۲۵ء-۱۹۸۳ء) بھی ساختیات کی کلیت پسندی اور جدیدیت کی ترقی پسندی اور آفاقیت کا غنا ہے۔ جدیدیت تاریخ کا مستحکم تصور رکھتی ہے۔ وہ تاریخ کو مسلسل "سے" کی طرف بڑھنے والی خط قرار دیتی ہے۔ آگے کا ہر مرحلہ پہلے سے بہتر اور مائل بہ ارتقا ہوتا ہے۔ فوٹو تاریخ کے اس تصور کو "تخلیلات" قرار دیتا اور اس کا متبادل پیش کرتا ہے۔ وہ تاریخ کو عدم تسلسل کا مظہر کہتا اور تاریخ کے سفر و سیدھے خط کے بجائے قوس کا سفر قرار دیتا ہے۔ ہر قوس 'Episte'me' ہے۔ تاریخ کی ہر قوس دیگر قوسوں سے مختلف ہے۔

فوٹو 'Episte'me' سے ضابطوں اور قوانین کا وہ مجموعہ مراد لیتا ہے جو یک عہد کی مختلف علمی اور سماجی سرگرمیوں کے عقب میں قدر مشترک کے طور پر موجود اور کارفرما ہوتا ہے۔ ضابطوں کا یہ مجموعہ اپنی اصل میں سماجی ہے، یعنی سماجی قوتیں 'Episte'me' کو تشکیل دیتی ہیں۔ 'Episte'me' ہی کسی سرگرمی کے خوب اور

کا خوب آموزوں اور غیر آموزوں اور اداروں کا فیصلہ کرتی ہے۔ نوکری کے مطابق ہر عہد میں کئی کلاسیے (ڈسکورس) رائج ہوتے ہیں۔ کلاسیے کی نوعیت اور مقاصد طاقت طے کرتی ہے۔ گویا ہر کلاسیے میں غلبے کی خواہش پوشیدہ ہوتی ہے۔ کلاسیے صداقت کے علم بردار ہونے کا شائبہ ابھارتا ہے، مگر اصل میں وہ غلبے کی خواہش میں جکڑا ہوا ہے۔

مابعد نوآبادیاتی تصویر (جو مابعد جدیدیت کی ذیلی تصویر ہے) پر نوکری کے ڈسکورس کے نظریے کا گہرا اثر ہے۔ ایڈورڈ سعید نے اسے "متنی رویہ" (Textual Attitude) کہا ہے۔ ڈسکورس طاقت کے حصول اور غلبے کی شدید خواہش رکھتا ہے۔ "متنی رویہ" بھی غلبے کا قہقارہ ہوتا ہے۔ سعید یہ باور کراتا ہے کہ کس طرح مشرق کے غلام ممالک سے متعلق لکھے گئے متون سے، ان ممالک کے بارے میں رائے قدیم کی گئی اور پھر اس رائے کی روشنی میں انہیں نوآبادی بنایا گیا۔ گویا متون کے ذریعے نوآبادیاتی نگاہ کی نیورنگی گئی اور اسے استحکام دیا گیا۔ سامراجی ممالک نے نوآبادیات سے متعلق جو متون لکھے، پہلے سے موجود متون کی جو تشریحیں اور تعبیریں کیں اور جو کلاسیے رائج کیے، ان کا مقصد پناہیسی استحکام اور غلام ممالک کا معاشی و ثقافتی استحصال تھا۔ یہ تو متون یا کلاسیے صداقت کا شائبہ تو ابھارتے ہیں، غلام ممالک سے متعلق 'محمّد میرا' کرنے کا ثمن پیدا کرتے ہیں مگر اسی شائبے اور گمان کی آڑ میں یہ اپنے غلبے کی خواہش کو چھپاتے ہیں۔ یہ متون یا کلاسیے جس 'طرز' کا شائبہ ابھارتے ہیں، وہ اپنی اصل میں سماجی تشکیل ہوتا ہے۔ کاسٹری چھوڑتی سپرک نے وضاحت کی ہے کہ نوٹیل ڈسکورس متعلقہ خطے کے حقیقی تاریخی، تعلقات اور سچائیوں کی نمائندگی نہیں کرتا بلکہ مستطہ کر دیا جاتا ہے۔ اور اس ڈسکورس کی کامیابی کا راز یہ ہے کہ اس ڈسکورس کو قبول کر لیا جاتا ہے۔ نوآبادیاتی باشندے پناہ اور اپنی تاریخ و ثقافت کا علم نوآبادیاتی ڈسکورس کے ذریعے حاصل کر کے مطمئن ہو جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ اس "متنی غلبے" کو تسلیم کر لیتے ہیں، اس غلبے سے بے خبر رہتے ہوئے مابعد نوآبادیاتی تصویر مابعد جدیدیت کی مانند ہی سچائی کو سماجی تشکیل تسلیم کرتی ہے۔

یہاں یہ سوال اٹھاتا ہے کہ کل نہیں ہوگا کہ صدائوں کے سماجی تشکیل ہونے کا زرافٹ ہونے پر مابعد جدید مفکر کیا رویہ اختیار کرتے ہیں؟ کیا وہ صورت حال کو مشکف کرتے ہیں یا اس سے آگے بڑھنے اور نئی صورت حال کے خدوخال ابھارنے کی کوشش کرتے ہیں؟ اس ضمن میں مابعد جدیدیت میں دو قسم کے مفکر ہیں؛ ایک سائنسی رویے کے حامل اور دوسرے آئینڈیا لوجیکل طرز عمل کے علم بردار۔ در یہ، نوکری، ہارڈی، لیو تار سائنسی رویہ اختیار کیے ہوئے ہیں، مگر تاہم پندوں نے (جیسے کاسٹری) آئینڈیا لوجیکل رویے کو قبول کیا ہے۔ چنانچہ وہ تاریخ کے باطل بیانیوں کے مقابلے میں متبادل بیانے یا Counter Narratives تشکیل دیتی ہیں۔ مثلاً تاریخ میں نوآبادیاتی قوام اور عورتوں کو بولنے کی اجازت نہیں دی گئی۔ دونوں کی جگہ "غیر" (The

(other) بولتا ہے، یعنی سامراج اور مرد۔ گائتری ایسے بیانے لکھنے کے حق میں ہے، جن میں نوآبادیاتی ملک کا فرو اور عورت خود اپنی زبان بولے اور یہ عمل دراصل تاریخ کو اس سر نہ کھتا ہے۔ پیش نظر رہے کہ تاریخ کی تصنیف نوکا مطلب دراصل تاریخ کی نئی تعبیر ہے۔ نئے اور متبادل بیانے بھی دراصل نئی تعبیریں ہیں، اسی لیے بعض لوگوں نے مابعد جدیدیت میں تعبیریت (Hermeneutics) کو حادی ڈسکورس قرار دیا ہے۔ لہذا اردو میں مابعد جدیدیت کو قبول کرے گا مطلب متبادلات بیانے تصنیف کرتا ہے۔ اپنی تاریخ اور اپنی صورت حال کا اپنا بیانہ لکھتا ہے!

مابعد جدید فکر کے ارتقا کے سلسلے میں امریکی سائنسی موزن و فلسفی تھامس کوہن کے پیراڈائم کے نظریے کا ذکر بالعموم نہیں کیا گیا۔ حالانکہ مابعد جدیدیت کا براہ راست سچائیوں کو سماجی تقبیل قرار دینے کا نظریہ امریکہ کے علاوہ پیراڈائم سے بھی ماخوذ محسوس ہوتا ہے۔ کوہن نے "سٹرچرف سائنٹفک ریوولوشن" (۱۹۶۲ء) نامی کتاب میں سائنس کی موضوعی تاریخ لکھی۔ اس کتاب میں اس نے یہ دکھایا ہے کہ ہر سائنسی دور اس دور کے پیراڈائم کے تابع ہوتا ہے۔ یعنی ایک عہد کی جمہور سائنسی تحقیقات، تحقیقات کا دائرہ، مقاصد اور نتائج انفرادی ہوتے ہیں نہ آزادانہ، بلکہ اس عہد کے پیراڈائم کے تحت اور اندر ہوتے ہیں۔ پیراڈائم ایک طرح کا دائرہ کی حصار ہے۔ دریک عہد کے سائنسی محقق اس حصار کی گرفت میں ہوتے ہیں۔ کوہن کے نزدیک پیراڈائم "عقائد، قدردانہ تکنیکوں" کا وہ مجموعہ ہے، جو یک (سائنسی) فرد میں رائج اور مقبول ہوتا ہے۔ اس طرح پیراڈائم، سائنسی اور غیر سائنسی رویوں کا امتزاج ہے۔ عقائد اور اقدار غیر سائنسی مگر تکنیک سائنسی رویہ ہے۔ اور ظاہر ہے کہ عقائد و اقدار سماجی عمل کے نتیجے میں پیدا ہوتے ہیں، لہذا سماجی عمل، سائنسی تحقیق کے دائرہ عمل کو تشکیل دیتا اور کنٹرول کرتا ہے۔ چونکہ سائنسی علم سماجی عمل سے متاثر و متحرک ہوتا ہے، اس لیے ایک سطح پر جائز "سماجی حیثیت" اختیار کرنا ہے۔ تھامس کوہن کی تحقیق سائنسی علم کو روایتی مفہوم میں معروضی، غیر جانبدار ثابت نہیں کرتی۔ مابعد جدیدیت کا موقف بھی یہ ہے کہ کوئی شے، کوئی موقف، کوئی علم، معروضی اور معصوم نہیں ہے۔

پیراڈائم کی اصطلاح بڑی حد تک اسے ہنس نیم کا مفہوم رکھتی ہے۔ صرف اس فرق کے ساتھ کہ اسے ہنس نیم، ایک عہد کی جمہور فکری و ثقافتی سرگرمیوں کو محیط ہے اور پیراڈائم کا تعلق فقہ ایک علم (سائنس) سے ہے۔ جس طرح فو کوئے مغربی فکر کی تاریخ کو اسے ہنس نیم میں بیان کیا ہے (کل چار اسے ہنس نیم بیان کی ہیں)؛ مثلاً: ٹامیہ: کل نیکی؛ جدیدہ در مابعد جدیدہ) اسی طرح کوہن نے سائنسی فکر کی تاریخ کو پیراڈائم شفٹ میں ظاہر کیا ہے۔ اسے ہنس نیم تاریخ کے سفر کو مسلسل کے بجائے انقطاع سے عبارت قرار دیتی ہے۔ اور ایک پیراڈائم سے دوسرے پیراڈائم کی طرف سفر بھی مربوط اور مسلسل کے بجائے انقطاع کا حامل ہوتا ہے (تاہم بعد ازاں کوہن نے سائنسی

تاریخ کے سفر کو بتدریج کہنا شروع کر دیا تھا۔

پیراڈیم اور اے ایس ایم سے مابعد جدیدیت نے دو باتیں بطور خاص سیکھی ہیں: ایک یہ کہ ہر علم، ہر تصور، ہر قدر، ہر نظریہ کسی نہ کسی سطح پر پہنچ کر ”سہمی“ ہو جاتا ہے۔ یعنی کوئی شے سماجی تناظر سے الگ نہیں ہے۔ سماجی تناظر دراصل کسی سماج کا وہ درلودیو ہے، جو ایک خاص لمحے میں سماج میں رائج ہوتا ہے۔ سماجی تناظر کو سماج کا نشانیاتی نقطہ بھی کہا جاسکتا ہے۔ چونکہ سماجی تناظر، درلودیو اور نشانیاتی نظام (جن کا مجموعہ پیراڈیم اور اے ایس ایم ہے) جتنا ہی اور آشوری ہے، اس لیے فرد وغیرہم ہے۔ مابعد جدیدیت فرد، موضوع، مصنف و مفکر کو اولین ریفرنس کے طور پر نہیں لیتی۔ یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ ایک اے ایس ایم سے دوسرے اے ایس ایم میں منتقلی یا پیراڈیم شفٹ کسی فرد کا کارنامہ ہو سکتی ہے؟ جیسے نیوٹن کی سائنس سے آئن سٹائن کی سائنس کی طرف شفٹ اس صورت میں فرد اور مصنف و مفکر کو غیر اہم سمجھنے کا جواز؟ یہ بات تو قابل فہم ہے کہ نیوٹن اور آئن سٹائن کے سائنس نظریات کی وضاحت، تعبیر یا معمولی توسیع کرنے والے غیر اہم ہیں کہ انھوں نے اپنی طرف سے ایک سرخس بات نہیں کہی، مگر خدائے نیوٹن اور آئن سٹائن غیر اہم کیوں کر ہو گئے؟ اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے کہ فرد، عام مصنف اور جینیکس میں فرق ہوتا ہے، لہذا پھر یکساں اصولوں کا اطلاق مناسب نہیں۔ فرد انتقال ہوتا، جبکہ جینیکس راہ ساز اور دائمی ہوتا ہے۔ سوچے کی بات ہے کہ تخریکیوں نیوٹن سترھویں اور آئن سٹائن بیسویں صدی میں آئے؟ اگر ہم اپنے ادب سے مثالیں لیں تو کیا یہ بات غور طلب نہیں کہ غالب، انیسویں اور اقبال بیسویں صدی میں کیوں سامنے آئے؟ اذرا دونوں کی صدیوں کی ترتیب بدل کر سوچیں: اقبال گرانیسویں صدی میں ہوتے، جب برصغیر جمہوری عہد سے گزر رہا تھا، ایک تہذیب کا خاتمہ ہو رہا تھا اور دوسری تہذیب سیاحی حکمت عملیوں کے ذریعے حاوی ہونے کا آغاز کر رہی تھی، پرانے اور بے دم توڑ رہے تھے، نئے اداروں نے اپنے قدم جمانے شروع کیے تھے تو وہ اقبال نہیں غالب ہوتے یا کچھ اور۔ یہی کچھ غالب کے ساتھ ہوتا، اگر وہ بیسویں صدی میں ہوتے۔ ہر دو شخصیتیں اپنی ساری انفرادیت کے باوجود اپنے زمانے کے سماجی تناظر اور تہذیبی مسائل کے رد عمل میں وجود پذیر ہوئی ہیں۔ حتیٰ کہ ان کو بغاوت کی تحریک بھی اپنے عہد کی اے ایس ایم سے ملتی ہے۔ چونکہ اے ایس ایم حکمراں اور پنہاں زیادہ ہوتی ہے، اس لیے ناخونوں کے باغیانہ اور انفرادی اعمال کے اے ایس ایم میں مضمر محرکات کو ٹھیک ٹھیک نشان زد کرنا مشکل ہوتا ہے۔

پیراڈیم اور اے ایس ایم سے مابعد جدیدیت نے دوسری بات یہ سیکھی ہے کہ علوم و نظریات کی تاریخ ”باہر“ سے نہیں ”اندز“ سے کنٹرول ہوتی ہے۔ یعنی تاریخ واقعات و سانحات و رستیں (باہر) کا نام نہیں بلکہ پیراڈیم اور اے ایس ایم (اندز) کی حامل ہے۔ ہر علم فن، نظریہ کو خارجی واقعات کے بجائے ان

"عقائد، قدرا، اصولوں، مضابطوں اور ٹھنکیوں کے مجموعے" کی روشنی میں سمجھا جانا چاہیے، جو کسی زمانے میں کسی سماجی کائی میں رائج ہوتے ہیں۔ تاریخ کو اس روایہ نظر سے دیکھنے کے دو منطقی مضمرات کو بھی دیکھتے چلیں۔ پہلا یہ کہ کوئی سچائی معروضی نہیں۔ ہر سچائی اپنے زمانے کے پیراڈائم یا اسے پس فیم کی "پیداوار" ہے۔ ہر سچائی کی معنویت درموز و نیت، پیر ڈیم پر منحصر ہے۔ اسی بات کا دوسرا مطلب یہ ہے کہ ہمیں سچائیوں کو ان کے پیراڈیم سے الگ کر کے نہیں دیکھنا چاہیے۔ یہ بہ یک وقت اخلاقی اور عملیاتی اصول ہے۔ بعض زمانوں یا بعض خطوں کی سچائیاں جب ہمارے زمانے، ہمارے خطے کی سچائیوں سے متصادم محسوس ہوتی ہیں تو ہم انہیں مسترد کرنے میں سرگرم ہو جاتے ہیں۔ ایسا کرنے کا ہمیں کوئی اخلاقی حق نہیں ہے، ان یہ کہ دوسروں کی سچائیاں ہمیں یا ہماری سچائیوں کو منہ کے درپے ہوں۔ مابعد جدیدیت دوسروں کی سچائیوں کو قبول کرنے اور سمجھنے کا اخلاقی جواز پیدا کرتی ہے۔ ہر سچائی کو اس سے تناظر میں رکھ کر دیکھنا عملیاتی اصول ہے۔ تاریخ و پیراڈائم کے زاویے سے دیکھنے کا دوسرا منطقی نتیجہ یہ ہے کہ تاریخ کی کوئی سچائی خود مختار (Autonomous) نہیں ہے۔ وہ دوسروں پر منحصر اور دوسروں سے جڑی ہے۔ مابعد جدیدیت خود مختاری کے ان تمام تصورات کی نفی کرتی ہے جنہیں جدیدیت نے تشکیل دیا اور اختیار کیا تھا۔

جدیدیت کی تشکیلات پر شبہ کا اظہار فرانسس لیونار (۱۹۶۳ء۔ ۱۹۹۸ء) نے دوسروں سے بڑھ کر کیا ہے۔ اس نے مابعد جدیدیت کی وضاحت اور نظریہ ساری جدیدیت کے تناظر اور جدیدیت سے عقل کے نتیجے میں کی ہے۔ چنانچہ لیونار کے یہاں مابعد جدیدیت "دو" ہے جو جدیدیت نہیں ہے۔ جدیدیت کے انتقاد اور انکار میں مابعد جدیدیت، اپنا اثبات اور جواز دریافت کرتی ہے۔ جدیدیت کے انتقاد و انکار کے لیے لیونار نے جدیدیت کے مہا بیانیوں (Grand or Master Narratives) کو تباہ بنا دیا ہے۔

جدیدیت جتنی ماڈرن تھی، روشن خیالی کا پراچلیت تھا اور روشن خیالی کی اساس انسان مرکزیت (ہیومن ازم) پر تھی۔ انسان مرکزیت کے فلسفے نے یورپی انسان کو باور رکھا کہ ہر شے کی قدرا اور معنویت کا پیمانہ خود انسان ہے، اس لیے انسان ہی مرکز افس و آفاق ہے۔ انسان کے علاوہ دیگر تمام پیمانے رذ کیے جانے کے قائل ہیں اور انہیں رد کیا گیا۔ روشن خیالی نے اسی فلسفے کو آگے بڑھایا۔ مابعد الطبیعیات کی نفی کی گئی اور انسانی عقل کی برتری تسلیم کی گئی۔ یہ سمجھا گیا کہ تمام سوالات کے جوابات تمام مسائل کے حل عقل کے ذریعے دریافت کیے جاسکتے ہیں۔ گویا عقل کی خود مختاری میں چھین پیدا کیا گیا۔ عقل کی خود مختاری کا ردی نتیجہ ایک یہ ہوا کہ عقل کو تمام علوم کی مسند اساس گردانا گیا اور صرف فحی علوم و رائج اور مقبول کیا گیا جنہیں انسانی عقل پیدا کر سکتی یا معروض فہم میں لاسکتی ہے۔ عقل کے منافی یا عقل کی دست رس سے باہر علوم کو مسترد کیا گیا۔ دوسرا نتیجہ یہ ہوا کہ دنیا کو موضوع درمعرض میں

تقسیم کیا گیا۔ عقل کی خود بخود ری کا تصور اس تقسیم کے بغیر ممکن ہی نہیں تھا۔ عقل کے آزادانہ طور پر برسر عمل ہونے کے لیے کوئی نہ کوئی معروض ہونا چاہیے، جسے عقل سمجھے اور پھر تسخیر کرے۔ گویا عقل نے ایک "غیر" پیدا کیا، جسے معروضیت کے ساتھ سمجھنا اور گرفت میں لانا عقل کی خود بخود ری کے لیے لازم تھا۔ اسی سے ترقی، تجدید اور تعمیر دار تھا کے جدید تصورات نے جنم لیا۔ یعنی اس بات نے عقیدے کا درجہ اختیار کر لیا کہ عقل معروضی علم، ترقی، تجدید اور ارتقاء کا واحد منبع ہے۔ بعد کے واقعات سے ثابت ہوا کہ یہ عقیدہ اصل میں پوڑھیا تھا۔

ماورائی عقل کی خود بخود ری کے ساتھ ساتھ فرد کی خود بخود ری کا تصور بھی قبول کیا۔ قبل جدید عہد کا فرد اپنے وجود کی معنویت، مذہب اور مابعد الطبیعیات سے اخذ کرتا تھا مگر جدید عہد میں عقل پر غیر معمولی اعتماد نے اسے یہ یقین دلایا کہ وہ اپنی عقل کی مدد سے اپنی وجودی شناخت اور معنویت کے سول کا جواب تلاش کر سکتا ہے۔ یعنی اب اسے باہر اور اندر کو سمجھنے کے لیے کسی دوسرے سہارے کی حاجت نہیں! وہ ایک خود بخود ری مستی ہے۔ اس تصور نے جدید فرد کو ایک طرف خود پر غیر معمولی اعتماد اور بھروسے سے سرفراز کیا، نیز اسے اپنے اندر تنہا ترنے اور خود کو "اپنی" نظر سے دیکھنے کے زبردست تجرب کا موقع دیا۔ دوسری طرف اسے بحران میں بھی مبتلا کیا کہ اب وہ تنہا تھا! اس سہارے سے محروم تھا جس کی معیت میں اس نے صدیاں بسر کیں اور عظیم آدرش کی تحصیل کی تھی۔ ماورائی نے جس علم (سائنس) کو جنم دیا، اسے معروضی اور حقیقی (Factual) سمجھا، یعنی اسے کسی دوسرے ذریعے یا وسیلے پر منحصر نہیں کیا۔ نیز یہ تصور بھی قائم کیا کہ علم (Value Free) سوتا ہے اور یک سر غیر جانب دار ہوتا ہے۔

جدیدیت کا مندرجہ بالا پر جنیکٹ ایلاتار کے نزدیک جدیدیت کے مہابیانوں پر مشتمل ہے۔ یہ سوال اکثر پیدا ہوتا ہے اور جس کا جواب بالعموم نہیں دیا جاتا کہ انھیں مہابیانے کیوں کہا گیا ہے؟ قصہ یہ ہے کہ مابعد جدید مفکرین، السایات اور نشانیات (سیما یونکس) سے بنیادی اصول تفہیم کرنے کی وجہ سے ہر شے اور مظہر کی ساخت تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کوشش میں وہ نظریات، اصطلاحات، علوم اور اصناف کے روایتی مفہوم کو بھی جزوی اور کبھی یک سر بدل دیتے ہیں۔ اس ضمن میں انھوں نے بیانے کا روایتی مفہوم (ایک اولیٰ صنف) بدل دیا ہے۔ سب سے پہلے روایات بارت نے بیانے کو "نشانیاتی مظہر" (Signifying Phenomenon) قرار دیا، جسے بیانے کو ایسا ذہنی مظہر کہا، جو اشیائی تفہیم اور تنظیم کر کے مخصوص قسم کا علم دیتا ہے۔ روایتی مفہوم میں بیانے، کہانی بیان کرنے سے عبارت تھا مگر اس مفہوم کی توسیع و تغلیب ہوئی ہے اور بیانے "انسانی تجربے کی تشکیل اور ترسیل کا" ماڈل سمجھا جانے لگا ہے۔ بیانے ماڈل کے دو اوصاف خصوصاً قابل ذکر ہیں۔ ایک یہ کہ انسانی تجربہ کسی حاصل لمحے میں وجود پذیر ہوتا ہے، وہ لمحہ اپنی مکانیت سمیت، تجربے میں ضم ہو

جانتا ہے، یعنی انسانی تجربہ، تجربہ نہیں، ایک ٹھوس اور محسوس عمل ہے، جو وقت، تاریخ، عصر، تہذیب، طرز سے جڑا ہے۔ دوسرا یہ کہ ہر بیانیے کو کوئی نہ کوئی بیان کرنے والا ہوتا ہے۔ بیان کنندہ، بیانیے کو مخصوص سمت، مخصوص لہجے، مخصوص دائرے میں بیان کرتا اور اس طرح بیانیے کو کنٹرول کرتا ہے۔ گویا بیان کنندہ اقتدارتی ہے۔ اس طرح بیانیہ ماڈل قدرتی کا تصور بھی رکھتا ہے۔ لیونارڈو نے بیانیے کا یہی تصور طوطا رکھا اور کہا کہ یہ نیا جدیدیت (ماڈرنٹی) نے سائنسی علم کو اہمیت دے کر خود کو بیانیہ مخالف (یعنی نیر نیو) کے طور پر پیش کیا، مگر جب جدیدیت نے یہ دعویٰ کیا کہ عقل اور سائنسی علم کے ذریعے ہم گہرا انسانی ترقی ممکن ہے تو یہ بیانیے کی طرف جدیدیت کی وہی تھی کہ اس دعوے میں بیانیہ ماڈل کے پیش تراصف موجود تھے، جیسے اقتدارتی کا تصور، تجربہ کی وحشیانہ وغیرہ۔ اس طور جدیدیت نے کئی مہا بیانیے تشکیل دیے۔ ان میں سے اہم یہ ہیں:

۱۔ عقل خود بخود ہے۔ عقل ہی تمام علوم کی مسلمہ اساس ہے۔

۲۔ موضوع اور موضوع لازمات جدا ہیں۔

۳۔ انسانی عقل میں اعتقاد، ترقی کے نام ختم طوطا جاری رکھ سکتا ہے۔

۴۔ سائنسی علم حقیقی، بغیر جانب دار اور Value Free ہے۔

۵۔ تمام مسائل کا حل ممکن ہے۔

۶۔ آدمی خود مختار فرد وجود ہے۔

۷۔ مغربی تہذیب ماڈل تہذیب ہے۔

نہیں مہا بیانیے یا "ماڈرنیزم" اس لیے کہا گیا ہے کہ یہ جدیدیت کے پرائیویٹ کے عقب میں بنیادی یا سٹرکچرل کے طور پر موجود تھے۔ جدیدیت نے اپنا سفر دراصل انہی کی راہنمائی میں سے کرنے کی کوشش کی یا اس بات کا دعویٰ کیا، مگر جدیدیت کی تاریخ سے جدیدیت کے دعووں کی صداقت ثابت نہیں ہوتی۔ جدیدیت کے دعووں یا اس کے ماڈرنیزم پر شبہ کے اظہار کا آغاز جنگ عظیم اول کے بعد ہونا شروع ہوا تھا۔ جدیدیت کا یہ بیانیہ کہ (عقل سے) تمام مسائل کا حل ممکن ہے تو جنگ ایسے مادی مسئلے کا حل کیوں نہیں نکال جاسکا تھا؟ یہ سوال جدیدیت کے پرائیویٹ کے داخلی تضادات کو بے نقاب کرنے کی طرف پہلا قدم تھا۔ دوسری عالمی جنگ نے اس سوال کو زیادہ شدت کے ساتھ ابھارا اور دنیا میں برہمنی ہوئی معاشی، تعلیمی وریکن ہو چیکل عدم مساوات، مختلف جنسوں، قلموں وغیرہ نے اس دعوے کی قطعی کھول دی کہ انسانی عقل کے ذریعے ترقی کے نام ختم سٹرکچرل رکھا جاسکتا ہے۔ جدیدیت کے بیانیہ یا دعووں پر شبہات سے مابعد جدیدیت کے خدو خاں ابھرنے لگے تھے۔ لیونارڈو نے مابعد جدیدیت کی پیمائش یہ بتائی Incredulity towards Modernity۔

اس موقع پر یہ توقع جائز طور پر پیدا ہوتی ہے کہ مابعد جدیدیت کی اس فکر کے سامنے آنے کے بعد استحصال، نا انصافی اور عدم مساوات کی ان سب صورتوں کا خاتمہ ہو جانا چاہیے تھا، جو ماضی میں رائج تھیں، جب کہ آج ہمیں یہ سب پہلے سے ریا دہ بدتر صورت میں دکھائی دیتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ مابعد جدیدیت "فکر" ہے، اس پر عمل کرنا مقتدر طبقوں کا کام ہے۔ اور یہ طبقہ مابعد جدید فکر کے بجائے معاشی گلوبلائزیشن اور صارفیت کو اپنا راہ نمائے ہوئے ہیں۔

یونانے مہابیانیوں کو سمجھنے کی جو تصویریں پیش کی ہے، اسے مہابیانیہ (Metanarrative) کا نام دیا ہے۔ مہابیانیہ، مہابیانیے کے چار اوصاف کو بطور خاص نشان زد کرتا ہے: آفاقیت، کلیت، یونوپیا اور اتھارٹی۔ یعنی ہر مہابیانیہ، انسانی تجربے کے آفاق ہونے کا تصور رکھتا ہے۔ تجربے کے اجزائے بجائے تجربے کی کلیت میں یقین رکھتا ہے اور انسانی تجربات کے تسلسل یا تاریخ کا خوش آئند یونوپیا تصور رکھتا ہے۔ انسانی تاریخ کے سفر کو برابر ارتقاء کی طرف بڑھتے ہوئے دیکھتا ہے۔ اسے اصطلاح میں تاریخ کا Teleological تصور قرار دیا گیا ہے۔ مہابیانیہ انسانی تجربے کے مستند اور مقتدر ہونے میں یقین رکھتا ہے۔ جدیدیت کے مہابیانیے، ان سب اوصاف کے حامل ہیں اور مابعد جدیدیت انہیں تنقید کا نشانہ ہوتی ہے۔

جدیدیت کے مہابیانیے سیاسی اغراض سے قلمبند تھے۔ مثلاً تجربے کی آفاقیت میں یقین کے نوآبادیاتی پراجیکٹ کے استحکام میں مدد دی۔ انیسویں صدی میں برطانیہ فرانس نے بالخصوص یورپی تہذیبی تجربے کو آفاقی تجربہ قرار دیا اور اسے پوری دنیا کے سامنے ماضی تہذیبی تجربے کے طور پر پیش اور نافذ کرنے کی کوشش کی۔ اس طرح اپنے نوآبادیاتی مقاصد کی نہ صرف Legitimacy قائم کرنے کی سعی کی بلکہ نوآبادیاتی مقاصد حاصل بھی کیے۔ نوآبادیاتی پراجیکٹ میں یہ حقیقت دبائے کی کوشش کی گئی کہ برائے تجربہ، خواہ وہ انفرادی تخلیقی تجربہ ہو یا اجتماعی ثقافتی تجربہ، اپنی مکانیت اور مانیت رکھتا ہے، اس لیے ہر تجربہ مقامی ہوتا ہے۔

یورپ نے اپنے مقامی تجربے کو آفاقی بنا کر اس لیے پیش کیا کہ وہ سیاسی اور معاشی مفادات کی فصل کاٹ سکے۔ کتنی دل چسپ بات ہے کہ یورپ کے نوآبادیاتی نگاروں کی دورانی حقیقت کا پردہ یورپی مفکروں نے ہی فاش کیا ہے۔ جو لوگ مابعد جدیدیت کو نئے مغربی سرمایہ دارانہ نگاروں کی غیر مشروط حقیقت قرار دیتے ہیں، انہیں اس بات پر ضرور غور کرنا چاہیے۔ مابعد جدیدیت اول یا پوسٹ ماضی میں بعض عناصر ایسے ضرور ہیں جو مغرب کے معاشی اداروں کے استحکام میں معاون ہیں (جیسے مٹی نیشنل کمپنیوں کی وضع کردہ عالم گیریت) مگر پوسٹ ماضی فکر میں بائیں بازو کی فکر کا حصہ زیادہ ہے۔

جدیدیت نے "عقل کی خود مختاری" کا مہابیانیہ بھی تشکیل دیا تھا۔ نتیجتاً انسانی تجربے کے صرف ایک

(عقلی) حصے، ذاتی، کلی اور خوش آئند بنا کر پیش کیا اور انسانی تجربات کے دوسرے حصوں، جیسے مذہبی تجربہ، صوفیانہ تجربہ، ستورہ، علامت اور رسم سے عبارت تجربات کو حاشیے پر دھکیل دیا۔ مابعد جدیدیت تمام انسانی تجربات کی موثر ذہنیت کو بحال کرتی ہے اور عقل کے واحد و حقدار ذریعہ ظہور ہونے کے دعوے کو چیلنج کرتی ہے۔ انسانی تجربات کے تنوع کی بنیاد، اس اعتبار سے خوش آئند ہے کہ کسی ایک تجربے کی اقتدرائی کا تصور مسخ ہوتا ہے، مگر یہ خطرہ بھی موجود ہے کہ ہمیں انسان کے پرانے توہمات کوٹ کر نہ آجائیں۔ مابعد جدید عہد کا انسان ہمیں قیل جہد عہد میں دوبارہ نہ پہنچ جائے۔ اس خطرے کا سد باب اس صورت میں ہو سکتا ہے کہ ہر تجربے کو خود شعوریت کے عمل سے گزر رہا جائے، یعنی ہر تجربے کی نوعیت کو اس کے مکافی تناظر میں دیکھا جائے۔

فرد، موضوع کی خود مختاری بھی جدیدیت کا مہا بیانیہ تھا۔ فرد کی خود مختاری کا تصور، عقل کی خود مختاری کے تصور کا لازمی منطقی نتیجہ تھا۔ دیکھتے ہیں کہ "میں سوچتا ہوں میں ہوں" (Cogito ergo sum) بھی اس کے پس منظر میں موجود ہے۔ فرد کی خود مختاری کے دو پہلو تھے: ایک یہ کہ فرد (مابعد طبیعیاتی بندھن سے آزاد ہونے کے بعد) اپنی قدر کا فیصلہ خود کر سکتا ہے۔ آسانی بہشت و دوزخ کی طرف دیکھنے کے بجائے زمینی بہشت و دوزخ خود تخلیق کر سکتا ہے۔ اپنی شناخت و معنویت کا تعین خود اپنی عقلی استعداد سے کر سکتا ہے۔ دوسرا پہلو یہ تھا کہ فرد (اور عقل) مجرد ہے۔ وہ اپنے ذہنی اعمال میں آزاد اور الگ تھلک ہے۔ فرد اپنی یا ہر کی تنہا مجرد انداز میں کرتا ہے۔ کوئی "دوسرا" اس عمل میں حائل نہیں ہوتا، اس لیے کہ "دوسرے" کی موجودگی خود مختاری کے تصور کو چیلنج کرتی ہے۔ تنہائی، بہشت، بے معنویت، بے گامگی اور بے چارگی کے تصورات نے اصل فرد کی خود مختاری سے جنم لیا ہے۔ مابعد جدیدیت اس مہا بیانیے کو بھی مسترد کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت کسی بھی شے، مظہر، نشان، عمل، واقعے کو آزاد، مجرد اور الگ تھلک نہیں سمجھتی۔ ہر شے رشتوں کے حال میں جکڑی ہے، لہذا فرد بھی خود مختاری نہیں۔ فرد ایک سماجی تخلیق ہے۔ روایتی معنوں میں نہیں، یعنی فرد کے سماجی تھکیل ہونے کا مطلب یہ نہیں کہ وہ سماج کا حصہ ہے، دوسرے افراد سے جڑا ہے وغیرہ وغیرہ، بلکہ یہ کہ فرد سماج کے ثقافتی اور نشانیاتی نظام کی پیداوار ہے۔ فرد اپنے ذہنی عمل میں آزاد نہیں ہے، وہ ان کوڈز، کنوشنز، مضبوطوں میں سوچتا ہے، جنہیں اس نے ثقافت سے اور اپنے عہد کی اسے کاسٹ نیم سے یا متعلقہ شعبہ طرکی جبرائیم سے اپنے سماج کی آئینہ لوحی سے خد کیا ہوتا ہے۔ اس لیے اس کی کوئی تقریباً تصور اس کا چنا نہیں ہوتا، اپنی اصل میں ثقافتی ہوتا ہے۔ اسی طرح اس کا علم بھی مجرد اور خود مختاری نہیں ہوتا۔ وہ بھی اپنے زمانے کی اسے کاسٹ نیم یا جبرائیم کی پیداوار ہوتا ہے۔ اسے مغربی فکر میں بنیادی موثر سمجھا جاتا ہے کہ اس سے Cogito - "میں" کو تمام ادراک اور تجربے کی اساس قرار دینے کے چار صدیوں پرانے تصور کی نفی ہوتی ہے۔

اس طرح مابعد جدیدیت ایک ایک گز کے جدیدیت کے مہابیانیوں کی گم شدگی کا علان کرتی ہے (بہر ماس جدیدیت کے مہابیانیوں کے کارگر ہونے میں یقین رکھتا ہے۔ وہ جدیدیت کے خاتمے و تسیم نہیں کرتا، مگر اس کے دل میں زیادہ دوزخ نہیں ہیں۔) اور مہابیانیوں کے مقابلے میں مئی بیانیوں کو پیش کرتی ہے، یعنی بیانیے کی موجودگی کو تسیم کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت کا مئی بیانیہ یہ تصورات رکھتا ہے:

- ۶ ہر تجربہ مقامی ہے، اپنے ہی تناظر میں قابل فہم اور قابل عمل ہے۔
- ۷ کوئی نظریہ، تصور، علم حقیقی طور پر غیر جانب دار اور Value Free نہیں ہے۔
- ۷ تاریخ کا سفر لازماً آگے کی سمت نہیں ہوتا، تاریخ میں عدم تسلسل ہوتا ہے۔
- ۷ دنیا میں ورلڈ ویوز، تصورات اور نظریات کی کثرت ہے۔
- ۷ آقا قیت کا دعویٰ اپنی جارہ داری یا Hegemony قائم کرنے کی عرض سے ہوتا ہے۔
- ۷ مطلق، تھمونی کا کوئی، جو نہیں ہے۔ طاقت کا کوئی ایک مرکز نہیں ہے بلکہ طاقت مختلف اور متعدد مراکز میں غنی ہوئی اور منتشر ہے۔

- ۷ کسی نظریے، نظام، اقتدار، تصور یا ورلڈ ویو کو مرکزیت حاصل نہیں ہے۔
- ۷ کوئی شے آزاد، خود مختار نہیں ہے، وہ دوسرے پر منحصر اور دوسروں سے جڑی ہے۔ یعنی بین العنویت اور بین العنویت۔

- ۷ حاشیے پر موجود علوم، طبقات، اصناف، ثقافتیں اتنی ہی اہم ہیں جتنی مرکز میں موجود اہم ہیں۔
- ۷ دنیا اور متن کی تعبیر کے کئی طریقے اور اس طرح کئی تعبیریں ممکن ہیں اور کوئی تعبیر حتمی اور آخری نہیں ہے۔ کسی تعبیر کی حتمیت پر اصرار، دراصل اس تعبیر کی جارہ داری قائم کرنا ہے۔
- ۷ آخری تجربے میں ہر علم، تصور، قدر، سہائی، تقبیل ہے، انہوں کے سہائی تقبیل ہے اس لیے آمیز یا وچیکل بھی ہے۔

مئی بیانیے کے یہ (اور دوسرے) تصورات، مابعد جدیدیت کی ممکنہ تحریکیں بھی ہیں۔ ان تحریکوں سے یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ مابعد جدیدیت کا حلق پوری سماجی اور انسانی صورت حال سے ہے۔ مابعد جدیدیت ہمیں انسانی تاریخ اور موجودہ عالمی صورت حال کی تفہیم کے کئی راستے بتاتی ہے۔ چونکہ یہ کسی مظہر کو الگ حصہ قرار نہیں دیتی، اس لیے ہمیں یہ زندگی، ثقافت اور تاریخ کے سب پہلوؤں کو سمجھنے کی تحریک دیتی ہے کہ کسی ایک مظہر کی تفہیم دوسری تفہیم کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ ادب اور آرٹ بھی ایک سماجی مظہر ہے اور دوسرے مظاہر سے جڑا ہے، لہذا ادب اور آرٹ کی تفہیم و تعبیر کلی انسانی صورت حال کی تفہیم کے تناظر میں ہی ممکن ہے۔

یہاں ایک سوال جا کر طور پر اٹھایا جاسکتا ہے کہ اگر مابعد جدیدیت ہر صورت حال اور فی ثانیہ کو متفرق و منفرد قرار دیتی ہے اور انہیں تناظر کا پابند سمجھتی ہے تو پھر مابعد جدیدیت فکر، جو اسلوب پر مبنی فکر ہے، دیگر خطوں کی صورت حال کے ضمن میں کیوں ترجمان ہو سکتی ہے؟ بلکہ ہر یہ سوال غریب فکر کے معقولیت رکھتا ہے، مگر غور کریں تو یہ سوال علمیات کی درسیا کی زیادہ ہے۔ یہ درست ہے کہ ہر صورت حال کا اپنا اور مقامی فریم ورک ہے، مگر ان کی تفہیم کے لیے علم، نظریات اور زاویہ ہائے نظرت استمداد ضروری ہے۔ بالکل جیسے ادب کے مطالعے میں ہمیشہ سے دورائے ادب، علوم و نظریات کو کام میں لایا جاتا رہا ہے۔ ادب کی "مقامیت" تک رسائی کے لیے درے ادب یا "غیر مقامی علوم" سے استفادہ کیے بنا چارہ نہیں۔ مابعد جدیدیت میں تو اس نوع کے استفادے کو اصول کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔ ایک علم کی سرحدیں دوسرے علم کے لیے خلیں چکی ہیں اور بین العلومی مطالعات زور شور سے جاری ہیں۔ واضح رہے کہ علوم مذہب نہیں ہو رہے، بلکہ ایک دوسرے کا دست و بازو بنے ہوئے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ایک علم کی مرکزیت اور اجارہ داری باقی نہیں رہی۔ ایسے میں مابعد جدیدیت فکر کو اپنی صورت حال کے لیے جینی اور غیر ضروری سمجھنا، سیاسی رویہ ہو سکتا ہے۔ ترقی یافتہ علوم اور فکر کے دروازے خود پر بند کرنا ہے۔ ذرا سوچئے، گریہ نے صدیدہ روحانی، انفسیاتی، مادی کی پہیلی تنقید سے مدد نہ لی ہوتی تو اپنے کھیل کی اور جدید ادب کا وہ فہم مرثب کرنے میں کامیاب ہوتے، جو حق مارے اجتماعی ادبی شعور کا حصہ ہے؟

مگر جواب اثبات میں ہے تو پھر مابعد جدیدیت مباحث سے بھی بے اعتنائی کا کوئی جواز نہیں ہے۔ تاہم شرط یہ ہے کہ مابعد جدیدیت سے اعتنائیں نوآبادیاتی فریم ورک کو توڑ کر کیا جائے، جو جائے کی طرح بہت کے رہنوں میں اب تک تھکا ہے۔ نوآبادیاتی فریم ورک، اصل میں مغرب اور مغربی فکر کے ضمن میں ایک مخصوص رویہ ہے جس کی نمونہ نوآبادیاتی عہد میں ہوئی تھی اور جس میں یا تو مغربی فکر کا انجیل بکال ہوتا ہے یا اس سے انحراف کمال۔ دونوں صورتیں انتہا پسندانہ اور جذباتی ہیں۔ پہلی صورت خود فراموشی کی اور دوسری جہاں فراموشی کی ہے، جب کہ معقول صورت یہ ہے کہ خواہ آگاہی اور جہاں آگاہی یہ یک وقت ہو۔

ما بعد جدید عہد میں ادب کا کردار

ما بعد جدید عہد میں ادب کے کردار کی تحقیق دور اوجوں سے کی جا سکتی ہے۔ ایک یہ کہ ادب کس نوعیت کا کردار ادا کر رہا ہے؟ کیا موجودہ اردو عامی ادب معاشرہ زندگی کی تبدیلیوں کی محض عکاسی کر رہا ہے یا تبدیلی کے عمل کو سمجھ کر مسرت نمائی کا فریضہ بھی ادا کر رہا ہے؟ نیز کیا عکاسی نقل کے سادہ اصول کے تحت ہے؟ معاشرہ ادب فقط وہی ادا کرتا ہے جو عمومی تجربے میں آ رہا ہے؟ یا کچھ غیر عمومی تجربات بھی یہ ادب پیش کر رہا ہے؟ اور یوں عکاسی نفس کے بجائے پروڈکشن کے ارتقاء کو پیش کر رہی ہے یا نہیں؟ عہدہ ادب میں ادب اگر مسرت نمائی کر رہا ہے تو اس مسرت کی وسیع عامی انسانی تناظر میں معنویت و اہمیت کیا ہے؟

اس موضوع پر کلمہ رخیال کا دوسرا زاویہ یہ بتا ہے کہ ما بعد جدید عہد میں ادب کا کردار کیا ہونا چاہیے؟ اور ظاہر ہے کہ اس رخ سے کیا کیا مطالعہ معروضی کے بجائے اقداری اور آئینہ یا لوئیکل ہوگا۔ ہم کسی نہ کسی قدر اور آئینہ یا لوئیکل کی رو سے ہی بدلتی دنیا کے تناظر میں ادب کے "عملی مگر نامی" کردار کا جائزہ لیں گے۔ دوسرے لفظوں میں ہم پہلے ادب کے کردار کا تعین کریں گے، کوئی ایجنڈا یا تحریک ملے کریں گے اور پھر اسے ادب میں تلاش یا ادب کے سپرد کریں گے۔ اہم بات یہ ہے کہ جب بھی کوئی سیاسی، اخلاقی یا ثقافتی تحریک ملے اور آئینہ یا لوئیکل ادب کے لیے تجویز ہوئی ہے، ادب کی فطری نہاد صورت مسخ ہوئی ہے۔ باہر سے عاید کی گئی آئینہ یا لوئیکل اور ادب میں مغایرت ہمیشہ موجود رہی ہے۔ اس تاریخی حقیقت کے باوجود مقتدرہ ادب کے لیے ایجنڈے وضع کرتا رہا ہے اور ادب کے کاندھوں پر وہ بوجھ لاداجاتا ہے، جسے سہارنے کی ادب میں ہمت تھی نہ جسے ٹھانے کے لیے ادب وجود میں آیا تھا۔

میری معروضات زیادہ تر پہلے زاویے کی نسبت سے ہیں۔

سب سے پہلے یہ دیکھنا مناسب ہوگا کہ ما بعد جدید عہد یا معاشرہ بدلتی ہوئی دنیا کا ہم کیا تصور رکھتے ہیں؟ تبدیلی تو یک عمل مسلسل ہے جس میں کچھ ٹوٹ شریک ہوتے، اثرات سے بھگت رہے ہوتے اور بعض اس کے

تشریح ہوتے ہیں۔ بدلتی ہوئی دنیا کی قطعی اور سائنسی تفہیم نہایت مشکل ہے۔ بدن چکی دنیا جتنی تاریخ کی تفہیم نسبتاً آسان ہے مگر تاریخ جب بن رہی ہوتی ہے تو یہ بقول ہیراکلیٹس، بہتے ہوئے دریا کی طرح ہوتی ہے۔ اس کی رفتار و تغیر کے عمل کا کچھ اندازہ ہو سکتا ہے مگر اس کے باطن میں مضمر درواں جملہ عوامل کو جاننا ہی ہوتا ہے۔ اس لیے کہ جاننے کے لیے ضروری ہے کہ معروض ایک ساخت کی صورت موجود ہو، یعنی اس کے ضوابط طے ہو چکے ہوں۔ جب کہ رواں تاریخ ایک فی نوعی نیا پر اس کے مسلسل تبدیلی و دروانی جس کی خصوصیت ہے مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ بدلتی دنیا کی تفہیم کی کوشش بھی بے جوار اور غیر ضروری ہے (ویسے تو بن رہی تاریخ کو پرکھنا بھی اسے جاننے کی ایک صورت ہے)۔ جب ہم دنیا کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو گویا تبدیلی کے تندھارے میں خود کو بہ دست و پا ہونے سے بچانے کا اقدام کرتے ہیں۔

جب ہم بدل رہی دنیا کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو تفہیم کے طریقے اور پیمانے کہاں سے لیتے ہیں؟ عمومی طور پر تاریخ سے۔ جو گزر چکا ہے اس کا علم ہم گزرا ہے کی تفہیم میں بروئے کار لاتے ہیں۔ کارل پاپر کا خیال ہے کہ بن رہی تاریخ کو پرانی تاریخ کے اصولوں کی مدد سے سمجھ ہی نہیں جاسکتا اور اس ضمن میں مذہبی کوئی درست پیشین گوئی کی جاسکتی ہے۔ ہر تبدیلی نئی ہے لہذا اس کی تفہیم کا پیمانہ بھی نیا اور تبدیلی کی نوعیت کے مطابق ہونا چاہیے۔ خیر یہ ایک طویل بحث ہے کہ پرانا نئے کے سلسلے میں کتنا کارآمد ہوتا ہے۔ اس بحث کا یہاں محل نہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ بدلتی ہوئی دنیا کا ہم آچھ نہ آچھ فہم حاصل کر سکتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو دنیا کو بدلنے یا بہتر بنانے سے متعلق تمام تدبیریں ناکام ہوتیں۔ تمام تھک نینک ایک بے معنی مشقت میں جکڑ جاتے، جب کہ ایسا نہیں ہے۔ یہ اچھا ہی ہے کہ رواں تاریخ کی کلی سائنسی تفہیم ممکن نہیں، اگر ہوتی تو ناہائیاں کا سب سے زیادہ فائدہ آمر اندہ قوتوں کو ہوتا اور دنیا کو اپنی مرضی اور مفادات کے مطابق اٹھانے میں کامیاب ہوتے اور ان کے اقتدار کا سورج کبھی غروب نہ ہوتا، رواں تاریخ کی ساخت بروقت ان کی دست رس میں اور ان کے رحم و کرم پر ہوتی مگر ہم دیکھتے ہیں کہ متعدد تاریخی عوامل ان قوتوں کی تدبیر کی گرفت سے باہر رہتے ہیں اور ان کا منہ چراتے ہیں۔

دنیا کی تبدیلی ایک مستقل عمل اور پر اس کے مگر تبدیلی کی رفتار ہمیشہ یکساں نہیں ہوتی۔ کبھی مست، کبھی تیز اور کبھی تیز تر ہوتی ہے۔ خصوصاً جب کوئی غیر معمولی واقعہ ہوتا ہے۔ ویسے تو معمول کے واقعات بھی دنیا کو درمیں تبدیل کر رہے ہوتے ہیں (جس کی ہمیں خبر نہیں ہوتی)۔ مگر غیر معمولی واقعہ دنیا کو تیزی سے بدل ڈالتا ہے (جس کی ہمیں فوراً خبر ہو جاتی ہے)۔ غیر معمولی واقعہ سیاسی، جنگی، تجارتی، ثقافتی اور فطری ہو سکتا ہے اور کوئی بڑی علمی، فکری، درنیک، سماجی کی کوئی انقلابی پیش رفت بھی مثلاً سودیت یونین کا انہدام غیر معمولی سیاسی واقعہ تھا جس نے عالمی سیاست کا رخ بدل کے رکھ دیا۔ سیاست عالم، بالی پور سے یونی پور ہوئی۔ نیا ورلڈ آرڈر آگیا اور ایک

ملک پوری دنیا کی قدر پر اپنے قلم سے لکھنے کے اقتدار کا دعویٰ کرنے لگا۔ بیسویں صدی کی عالمی جنگیں اور اکیسویں صدی میں امریکہ افغانستان اور امریکہ عراق جنگ بھی غیر معمولی واقعات ہیں، جو نائن لیون کے غیر معمولی واقعات کا نتیجہ ہیں (یا نتیجہ قرار دیے گئے ہیں) ذیلیونی اور گلوبلائزیشن، تجارتی (اور ثقافتی) نوعیت کے "واقعات" ہیں، جو معاصر دنیا کو بدل رہے ہیں۔ دوسری طرف جینیات میں کھوکھ، طبیعیات میں ایٹم تصوری، ٹیکنالوجی میں سیل فون، انٹرنیٹ وغیرہ، سائنات، ادب اور فلسفے میں ساختیات اور مابعد جدیدیت کی تصوری۔ یہ سب غیر معمولی واقعات ہیں جنہوں نے معاصر زندگی کو اور اس زندگی کے شعور کو تبدیل کیا ہے۔ ان کے علاوہ مختلف ممالک کے مابین تنازعات، مشرق و مغرب کی کشمکش، قحط، سیاسی عدم استحکام، معاشی بتری، جہات، غربت وغیرہ بھی ایسے "واقعات" ہیں جو دنیا کی صورت حال تبدیل کر رہے ہیں۔ اب ہم سیاسی، معاشی، ثقافتی و فکری سطحوں پر ایک مختلف دنیا میں جی رہے ہیں۔ یہ دنیا آج سے تین چار ہائیوں پہلے کی دنیا سے بے حد مختلف ہے۔ اس بات کا احساس تو ہمیں فی غور ہو جاتا ہے مگر اس مختلف دنیا کے چند نمایاں خدو خاں ہی ہم پر روشن ہیں۔ اور اس بات کا اعتراف بھی کرنا چاہیے کہ ان خدو خاں کی تشکیل میں بڑا حصہ مغربی دنیا کا ہے۔ اس لیے جب ہم بدلتی دنیا کا تصور کرتے ہیں تو بڑی حد تک مغرب کی تشکیل دی گئی یا اس سے متاثر دنیا کا تصور کرتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ دنیا "واقعہ" بھی ہے اور "بیان واقعہ" بھی۔ ایک عملی حقیقت و صورت حال بھی ہے اور اس کی تعبیر تو جہد بھی۔ دنیا دراصل زبان کی طرح ہے، جس میں سطح پر اظہار کے صد ہا پیرائے ہوتے ہیں اور زیر سطح وہ نظریات گرامر ہوتے ہیں جو اظہار کو ممکن بھی بناتی ہے اور اظہار کے نوع و تشویش بھی کیے ہوتے ہیں۔ اگر ہم زبان کی گرامر سے لاعلم ہوں تو ہمارے اظہار میں لگنت اور بے اوقات غویت پیدا ہو جاتی ہے، اسی طرح اگر ہم دنیا کی صورت حال اور اس کے عقب میں مضمر، کافر، محامل و عناصر (جو دنیا کی صورت حال کی گرامر ہیں) سے بے خبر ہوں اور اس طرح دنیا کا کلی تصور نہ رکھتے ہوں تو دنیا سے متعلق ہمارا تجربہ ناقص اور بدلتی دنیا کا ہمارا شعور بد نظمی کا شکار ہوتا ہے۔

واضح رہے کہ دنیا کا سائنسی کلی تصور تو ممکن نہیں کہ بدلتی دنیا ایک ساخت کے طور پر معروض نہیں بن سکتی، تاہم دنیا کا فلسفیانہ کلی تصور بہر حال کیا جاسکتا ہے اور اس کے لیے ضروری ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ دنیا کے واقعات و حوادث اور ان کی گرامر میں رشتہ کیا ہے؟ کیا واقعہ "گرامر" کو پیدا کرتا ہے یا گرامر واقعے کو؟ جب ہم کسی کلی و عمومی تصور کرتے ہیں، اسے واقعے اور گرامر یا عیاں اور نہاں میں تقسیم کر کے دیکھتے ہیں تو ہمیں دونوں میں ایک درجہ بندی ضرور قائم کرنا ہوتی ہے۔ ایک کسب اور دوسرے کو نتیجہ قرار دینا پڑتا ہے۔ ایک کو اوّل اور

دوسرے کوٹا نوئی نمبر ۲۲ پر ۲۲ ہے۔ ۲۰۲۰م یہ درجہ بندی حتمی نہیں ہوتی۔ جسے نتیجہ ثانوی قرار دیا گیا تھا، وہ بعد ازاں سبب اول بھی نمبر سکتا ہے۔ سبب اور نتیجہ Overlap کرتے ہیں۔ تاہم دنیا کا کلی تصور ان ہی دو کے مجموعے سے مرتب ہوتا ہے۔ یہ بات ہمیں معاشرہ یا کسے تجزیہ میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ مثلاً نائن الیون کا واقعہ سبب بنا اور اس نے سیاست عالم کے ساتھ ساتھ دنیا کی فکری اور دانش ورانہ جہت کو بھی تبدیل کیا۔ نائن الیون کے بعد جہاں عالمی سیاسی بساط پر نیا کھیل شروع ہوا، دوست اور دشمن ممالک کی نئی فرسٹ بنی، وہاں نئے کھیلے (ڈسکورسز) بھی شروع ہوئے اور واضح رہے کہ ہر کلامیہ دنیا سے تو متعلق ہوتا ہے، مگر دنیا کی تقسیم و توجہ کے اپنے اصول، معیارات اور ترجیحات رکھتا ہے اور ان تینوں کا تعین "حالت" کرتی ہے۔ یوں ہر کلامیہ دراصل حالت سے حصول کی حکمت عملی اپنے اندر مضمر رکھتا ہے۔ پیش نظر رہے کہ "حالت" سے مراد محض سیاسی یا فوجی طاقت نہیں بلکہ کسی مخصوص نقطہ نظر کا اجارہ بھی ہے۔ اور یہ چارہ متعدد دوسرے کلامیوں کو بے دخل اور غیر موثر کرنے کی درپردہ کوشش کرتا ہے۔ لہذا نائن الیون کے بعد جو کلامیہ شروع ہوئے ان کا ہدف ایک مخصوص ملک کی آئینہ یا لوجی کا غلط ہے۔ کلامیہ اپنے مقصد کی تکمیل کے لیے نئی اصطلاحات رائج کرتا، پرانی اصطلاحات کو نئے گرا اپنے مخصوص ترتیبی ڈھنگ میں، استعمال کرتا اور تازہ بیانے ہڑتا ہے۔ نائن الیون کے بعد جو کلامیہ برقی و طبوغی میڈیا کے ذریعے رائج کیے گئے، ان میں یہ بات مشہور کی جا سکتی ہے۔ مثلاً دہشت گردی، حق خود را دیت، عزت، بنیاد پرستی، مردانہ خیالی، "عبدال پسندی" جیسی اصطلاحات سے نئے مگر غیر معین مفاد وضع کیے گئے ہیں۔ پیش بند اقدام (Pre-emption) کی اصطلاح متعارف ہوئی ہے۔ اور ایک ٹھٹھے کے عوام کو ایک غیر ملکی قحاک کے درپے اس کی بنیادی سیاسی حقوق دینے کا یہ خیال اختیار ہوا ہے۔ کلامیہ کس طور انسانی اذہان کو بدلتا، انہیں کنٹرول کرتا اور سوچنے کی حدیں مقرر کرتا ہے، یہ دیکھنا ہوتا ہے۔ آرمیل کا ناول ۱۹۸۴ ضرور پڑھا جائے۔ اس ناول میں دکھایا گیا ہے کہ کس طرح ریاستی جبر کے لیے زبان کو سب سے بڑے ہتھیار کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ اور کلامیہ بھی زبان کے ذریعے ہی اپنے غیر اعلان کردہ مقصد کی تکمیل کرتا ہے۔ خود ہمارے یہاں انگریزی زبان کو ایک کلامیہ کا درجہ دیا گیا ہے۔ انگریزی محض زبان نہیں، جیسی دوسری زبانیں ہیں بلکہ طاقت، اختیار اور مرتبہ کی علم بردار ہے جس سے دوسری زبانیں محروم ہیں۔ یوں محض اس زبان کے ذریعے کتنے ہی وہ مقاصد حاصل کیے جاتے ہیں جن کا مخصوص سرکاری طاقت سے بھی ممکن نہیں۔ ادب چوں کہ زبان ہے اس لیے کیا سے کلامیہ بھی کہا جاسکتا ہے؟ سوچنے کی بات ہے!

سیاسی واقعات کے علاوہ معاشی اور ٹیکنالوجیکل نوعیت کے "واقعات" نے بھی ہماری دنیا کو بدلتا ہے اور اس تبدیلی کا احساس ارد گرد نظر لانے سے بھی ہوتا ہے اور نئے طرز کے کلامیوں سے بھی۔ ذہنی اور فکری تبدیلی

کمپنیاں، گلوبلائزیشن کی قسم کی اکانومی رکھ کر رہے ہیں۔ ان کے نتیجے میں نئے معاشی طبقات اور نئے معاشی روابط قائم ہوئے ہیں۔ اس تبدیلی کا سب سے بڑا مظہر "صارفیت کا کلچر" ہے، جو ہر شے کو "کموفنی" کا درجہ دیتا ہے، خواہ وہ کوئی میک اپ آئیم ہو، دودھ کا پکٹ ہو، رندگی بچانے کی دوا ہو یا بس ہو، کتاب ہو، علم ہو یا آرٹ یا عورت کا جسم ہو۔ صارفیت ان سب کو اشیائے صرف خیال کرتی ہے، ان کی قیمتیں مقرر کرتی اور ان کے صرف کے لیے نئی مارکیٹیں تلاش کرنے میں تلی رہتی ہے۔ صارفیت کے کلچر نے اقدار کا ایک اپنا نظام وضع کیا ہے، جس میں اولیت معاشی برتری کے حصول کو دی گئی ہے۔ معاشی برتری کی خاطر مٹی پھٹل کمپنیاں کچھ بھی کر سکتی ہیں، روایتی اخلاقی اقدار تو جس جس کرنے سے بڑی بڑی جھٹکیں کھڑے کا قدم کر سکتی ہیں۔ مگر اس سارے "کھیل" میں وہ ایسے پردے کو ترجیح دیتی ہیں۔ صارفیت اپنے مقاصد کی تکمیل کے لیے بالعموم اشتہارات کی صورت "جادو اثر بیانیے" وضع کرتی ہے۔ اسی طرح انٹرنیٹ، ٹیلی ویژن اور سیل فون نے بھی ہمارے باہمی تریلی روابط کو نئی صورت دی ہے۔ زمان و مکان سے متعلق ہمارے تصورات اور تجربات کو بدس دیا ہے اور دنیا کو ایک گاؤں بنا کے رکھ دیا ہے۔ انسانی ابدان، تعلیم اور تفریح کے نئے طور پر متعارف کر دئے ہیں۔ یہ، ہلک بات ہے کہ یہ طور بھی صارفیت اور کبھی آئینہ یا لوجی سے سسروں ہوتے ہیں۔ ان بدنی ذرائع نے، گراہک طرف بدلی و تریلی کو جھڑتی رخ دیا ہے تو دوسری طرف انسان سے اس کی حقیقی آزادی چھین لی ہے۔ یہ چیزیں انسان کی کچی زندگی اور اس کی خلوت گاہ ذات میں اس بری طرح ڈھیل ہو گئی ہیں کہ انسان اپنی ہی صحبت کا لطف اٹھانے سے محروم ہوتا جا رہا ہے۔ اس کے اندر دوسروں اور غیروں کی آوازیں کبریاں مچائے ہوئے ہیں۔

یہ سب واقعات خارجی دنیا کے ہیں، جنہوں نے دنیا کی فکری و روحانی دراندیشی کو متاثر و متعین کیا ہے۔ گویا یہاں واقعات سبب ہیں اور مختلف کلاسیوں کا نتیجہ۔ تاہم علمی و فکری مکاشفات بھی دنیا کو بدلتے اور نئے واقعات کو جنم دیتے ہیں۔ اس امر کی سب سے بڑی مثال طبیعیات میں تاب کاری کی دریافت تھی، جس سے ایٹم بم بنانا ممکن ہوا، اور بعد ازاں جس نے تاریخ کے بدترین واقعے (ناگاساکی اور میروشا پر ایٹم بم برسانے کے واقعے) کو جنم دیا۔ ماضی قریب میں ڈارون کا نظریہ ارتقاء، مارکس اور اینگلس کی تاریخی معاشی تصویر، فرائیڈ کا شعور اور فرائڈ کا اجتماعی یا شعور کا نظریہ، ہوائٹم فزکس اور اس سے متعلق ہائیڈروجن، ہلک، اصول لامتناہیت، نظریہ اضافیت، دایاں اور بائیں دماغ کا نظریہ، بگ بینک کی تصویر وغیرہ۔ اور گزشتہ چند دہائیوں میں طبیعیات میں ایٹم تصویر، جینیات میں کلوننگ، سائنات میں ساختیات، فلسفے میں ڈی کنسٹرکشن اور تاریخی فکر میں میٹل نوکو کے نظریات (بالخصوص طاقت اور ڈسکورس کے نظریات)، اور فرائیڈمنس اور اینڈرو سچید کے مابعد نوآبادیاتی نظریات نے بھی دنیا کو بدلا ہے۔ اور اس ساری فکری صورت حال کو مابعد جدیدیت کا نام دیا گیا ہے۔ مابعد جدیدیت موجودہ عالمی

صورت حال کا دست خط ہے۔

مابعد جدیدیت پر تفصیل بحث کی یہاں گنجائش نہیں (تفصیل کے لیے کتاب میں شامل "مابعد جدیدیت کا ارتقا" ملاحظہ کیجیے) مگر اس کے تین عناصر کا ذکر یہاں ضروری ہے، جو دراصل بدلتی دنیا کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں۔ وہ تین عناصر ہیں:

- ۱۔ تکثیریت
- ۲۔ ارتباط باہم
- ۳۔ تشکیل حقیقت (ہائپر ریٹلٹی)

تکثیریت کا مطلب یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کسی واحد بیانیے، نظریے، کسی ایک ثقافت اور حصول علم کے کسی ایک ذریعے کو حتمی نہیں کرتی۔ یہ بیانیوں، نظریوں، ثقافتوں اور طریق ہائے مطالعہ کی کثرت کا تصور دیتی ہے اور مرکزیت اور اجارے کو چیلنج کرتی ہے۔ غور کریں تو مابعد جدیدیت کی غائب فکر باہمیں بازو کی ہے۔ یہ جب مرکزیت اور اجارے کو مسترد کرتی ہے تو دنیا کسی ایک مقتدرہ کے کسی اکثریت کے خلاف اندھے قدمات کو جواز مہیا کرنے والے کلامیوں کو بھی رد کرتی ہے۔ یہ ان حضرات کے لیے لمحہ فکر یہ ہے کہ جو مابعد جدیدیت کو مغربی استعمار کا آلہ فکر قرار دیتے ہیں۔ اس بات کو ہمارے یہاں بہت کم سمجھا گیا ہے کہ مابعد جدیدیت کے ہم منظرین (درید، فوکو، ایڈورڈ سعید وغیرہ) کے افکار مغرب کی استحصاں پسندی کی حکمت عملی کا حصہ نہیں ہیں۔ مابعد جدیدیت کا دوسرا عنصر ارتباط باہم علوم کے مابین مغائرت کو دور کرنے اور Inter

Disciplinary مطالعات کو رائج کرنے پر زور دیتا ہے۔ جدیدیت میں علوم کی حد بندیوں مستقل تھیں، مگر اب ایک علم کبھی میرت کو دوسرے علوم کے شعبوں میں آزمایا اور برتا جا رہا ہے۔ سائنات کو ادب، بشریات، فلسفہ حتیٰ کہ کمپیوٹر تک میں برتا گیا ہے۔ بہت سوں کے علم میں ہوگا کہ انٹرنیٹ کے سرچ انجنوں میں سائنات کے اصولوں سے مدد لی جاتی ہے۔ ہائپر ٹیکسٹ بھی ہماری دنیا کا ہمہ منظر ہے۔ یہ ہمیں حقیقت کے نئے تصور سے آشناء اور حقیقت کے نئے تجربے سے دوچار کرتی ہے۔ یہ وہ حقیقت ہے جسے لسانی یا برقی ذریعے سے تشکیل دیا جاتا ہے۔ ہمیں اصل میں یہ ٹکس، پرچھائی یا پانیہ ہے، مگر اس کا تاثر ایک مادی حقیقت کا سا، بلکہ اس سے شدید اور گہرا ہوتا ہے۔ اور ہم اپنے اوقات کا پیش تر حصہ، ٹکس و لسانی اور تشکیل حقیقتوں کے تحت گزار رہے ہیں۔ تشکیل حقیقت، اصل حقیقت کی جد لیتی جا رہی ہے۔ تشکیل حقیقت نے ہماری متخیلہ کو سب غل کرنے کی خوشی کی ہے۔ اور یوں ہمیں انفعائیت کا شکار کیا ہے۔ متخیلہ حقیقت کو خود تشکیل کرنے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتی ہے اور اس حقیقت کا تجربہ بالکل مختلف قسم کا ہوتا ہے۔ متخیلہ کے متحرک کرنے کا مطلب یہ ہے کہ آدمی دنیا کو خود تشکیل دے رہا ہے مگر

ہاجر بھٹی نے ہمیں دوسرے ذرائع (برقی ولسانی) کی تشکیل کردہ حقیقت کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا ہے۔ سچائی یہ ہے کہ اب ہم اپنی ہمیں دوسروں کی تشکیل دی گئی حقیقتوں کو جی رہے ہیں اور ہم پر The other کا احساس حاوی ہے۔ حقیقت سے متعلق ہمارا تجربہ یک سرہا بدل گیا ہے۔

یہ تو تھا ہماری معاشرہ اور بدلتی ہوئی دنیا کا خاکہ۔ راقم کو اپنے مجز کے اظہار میں شامل نہیں کروادوں تاریخ کے محض چند نمایاں پہلو ہی پیش کر سکا ہے اور اس کا سبب ابتداء میں بتا دیا گیا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ آیا ادب واقعہ ہے یا کھلمیہ؟ یعنی آیا ادب بدلتی دنیا کے نتیجے اور مظہر کے طور پر وجود میں آتا ہے یا خود بخود ہے اور دنیا کی تفسیر و تعبیر کے اپنے اصول رکھتا ہے؟ دل چسپ بات یہ ہے کہ اس سوال کا نظری اور تاریخی جواب ایک ہی ہے۔ یعنی جو بات نظری طور پر درست ہے، اس کا ثبات تاریخی حوالے سے بھی ہوتا ہے۔ نظری اعتبار سے دیکھیے، ادب مرد واقعہ ہے تو یہ طغیانی ہے۔ یہ محض موجود دوست یا ب کو منعکس ہوتا ہے۔ یہ فقط آئینہ ہے، دنیا کو بدلتے ہوئے میں اس کا کوئی کردار نہیں کہ دنیا کو بدلتے ہوئے کے لیے دنیا کی موجودہ صورت حال سے بہت ترسوف اختیار کرتا پڑتا ہے اور دنیا کی عکاسی کرتے ہوئے یہ یوں ترسوف کرتا ہے۔ اور اگر ادب کھلمیہ ہے تو اس کے اپنے ضابطے، انداز کا اپنا نظام ہے۔ ہر کھلمیہ کی طرف ادب دنیا سے تو متعلق ہوتا ہے مگر دنیا کو منعکس کرتے ہوئے بھی یہ اپنے ضوابط و ادیت دیتا ہے۔ نتیجتاً ادب میں وہ دنیا پیش نہیں ہوتی جو ہمارے حواس کی گرفت میں آتی ہے، بلکہ وہ دنیا پیش ہوتی ہے جو تخلیق کار کی تنہید کی گرفت میں آتی ہے۔

تاریخی حوالے سے دیکھیں تو دو طرح کا ادب نکھ جاتا (اور نکھ جا رہا) ہے یا دو طرح کے لکھے والے ہوتے ہیں: محررہ و تخلیق کار۔ پہلی قسم کے لکھنے والے وہ ہوتے ہیں، جو دنیا کو محض منعکس کرتے ہیں، جو کچھ ارد گرد رونما ہو رہا ہے، اس سے حسی تاثر قبول کرتے اور اسے پیش کر دیتے ہیں۔ ان کے تاثر میں بھی کوئی گہرائی نہیں ہوتی۔ ایک واقعہ عام انسانی حسیات کو جس طور پر متاثر کرتا ہے، غم یا نشاط سے ہم کنار کرتا ہے، اسی اسی طور پر لکھا جاتا ہے۔ اس کے لیے با محمولہ ادب کی مقبول ہیئتیں، متداول اسلوب، میڈیا اور مجسمی زندگی کے ذریعے عام ہونے والی لفظیات استعمال ہوتی ہیں۔ سفیر و کاتب کردار ہوتے ہیں اور سطحی جذبات نگاری ہوتی ہے، تاہم کبھی کبھی یہ ادب فوری عوامی رد عمل کو بھی پیش کرتا ہے۔ نائن ایون کے بعد پیش تراشی طرف کا ادب نکھایا ہے اور اس میں ہارڈ کا "قلعہ جنگی" سے لے کر احفاظ الرحمن کی شکلیں شامل ہیں۔

دوسری قسم کے تخلیق کار دراصل دنیا کا کلی تصور رکھتے ہیں۔ وہ محرروں کی طرف دنیا کا محض حسی تجربہ نہیں کرتے بلکہ وہ حسی و فکری سطحوں پر بہ یک وقت متحرک ہوتے ہیں اور اس تحرک کو اپنی تفسیر کے آہنگ میں جذب کر کے اہل ہوتے ہیں۔ وہ دنیا کے واقعات اور رائج کلامیوں دونوں پر نگاہ رکھتے ہیں۔ واقعے کی

برقی کتب کی دنیا میں خوش آمدید

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں

مزید اس طرح کی شان دار مفید اور نایاب کتب

کے حصول کے لیے ہمارے واٹس ایپ گروپ

کو جوائن کریں

ایڈمن پینل :

محمد شاقب ریاض : 03447227224

صدرہ طاہر : 03340120123

حسنین سیالوی : 03056406067

حسیت و جسمانیت اور کلامیے کی فکریت ان کی گرفت میں ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ محض واقعہ نہیں لکھتے، وہ تعدی منطق کو بھی کچھ اس طور پر پیش کرتے ہیں کہ وہ ری منطق نہیں رہ جاتی، واقعے کے ساتھ اس کا رشتہ گوشت اور ناخن کا سا ہو جاتا ہے۔ چوں کہ وہ واقعے کا حسی تجربہ اور منطق کی بصیرت دونوں رکھتے ہیں، اس لیے وہ محض ہو چکے واقعات و احوال سے مسلک منطق کو پیش کرنے کے پابند اور مجبور نہیں ہوتے۔ وہ خود واقعہ تخلیق کر سکتے، نیا حسی تجربہ کر سکتے، درنی مسحق تراش سکتے ہیں اور نئی ہیئتیں، نئے اسباب اور نئی علامتیں تخلیق کر سکتے ہیں۔ وہ موجود واقعات کو مسترد اور رائج منطق کو رد کر سکتے ہیں۔ لہذا وہ ایک ایسا کلی وژن رکھتے ہیں، جو بہ یک وقت معلوم اور نامعلوم، جس اور ماورائے جس، دونوں کو محیط ہوتا ہے۔ کلی وژن سے نمود پانے والا ادب بدلتی دنیا کا کلی فہم ہی نہیں دیتا، تبدیلی کی جہت کا وسیع انسانی تناظر میں ہی کہہ بھی پیش کرتا ہے۔ اس طور پر ادب مشن طور پر کسی ایک مقتدر فرد کی حکمت ہائے عمل اور کلامیوں میں شریک ہونے کے بجائے انسانی مسرت و فلاح کا وسیع تصور دیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ ادب کسی مقتدرہ کے نظریے یا مقاصد کا نہ کار نہیں بنتا بلکہ اپنی آواز نہ حیثیت میں بدلتی دنیا سے متعلق ایک اپنا موقف پیش کرتا ہے۔

اردو میں اس وضع کے ادب کی مثال میں امتکار حسین، رشید احمد، منشا، خالد جاوید، اسلم سراج، الدین، نیلم احمد بشیر، سید محمد اشرف، سیمہ خان، محمد حمید شاہد، مبین مرزا کے فنانے، وزیر خان، نصیر احمد ناصر، علی محمد فرشتی، رفیق سندیلوی، وحید احمد، یاسمین حمید، عامر عبداللہ، ذبی شان ساحل، قاسم یعقوب کی نظمیں، بشا اور اسحاق، سعید عثمانی اور شاہین عباس کی غزلیں یہ طور مثال پیش کی جاسکتی ہیں۔

دنیا کا آواز نہ حیثیت میں ادراک کرنے میں چوں کہ مصنف آزاد ہوتا ہے، اس لیے وہ خود ادب کو نظریاتی ہتھیار (Ideological Tool) بنا سکتا ہے۔ ان معنوں میں نہیں، جن معنوں میں ترقی پسندوں نے اسے بنایا تھا۔ ترقی پسندوں نے تو ادب کو طبقاتی شعور کا علمبرور اور غیر طبقاتی معاشرے کے قیام کا ذریعہ خیال کیا تھا۔ ان کا مصر تھا کہ ادب میں طبقاتی شعور اور معاشرتی تبدیلی کی کوشش واضح اور بین ہونی چاہیے۔ اب ادب کے نظریاتی ہتھیار ہونے کا مطلب یہ ہے کہ ادب میں بروئے کار لائے جانے والے متون کو Manipulate کیا جاسکتا ہے۔ تخلیقی اور تنقیدی دونوں طرہ سے ادب میں اور کچھ اس طور کہ اپنی آئیڈیالوجی اور نیت کو چھپایا جاسکتا ہے۔ نوآبادیاتی عہد میں استعمار نے ادب اور دوسرے علوم کو نظریاتی ہتھیار کے طور پر ہی استعمال کیا۔

تخلیقی ادب میں Manipulation کی تازہ مثال ہندی کلش رائٹرز کی شورش کا ناول ”کتنے پاکستان“ ہے، جسے ہندو پاک میں غیر معمولی مقبولیت ملی ہے اور اسے موجودہ زمانے کا کل سک کہہ جا رہا ہے۔ اس ناول

میں نظریاتی بیجندے کو کچھ اس طور پر چھپایا گیا ہے کہ اردو کے نامور ناقدین کی نگاہ بھی اس طرف نہیں گئی (یا مصنف انکھیں چرائی گئی ہیں)۔ اس ناول میں پاکستان کو غربت کی عداست بنایا گیا ہے۔ اس ملامت کی تشکیل میں سب سے زیادہ کام ناؤں کے فن سے لیا گیا ہے۔ گویا مصنف نے اپنے بیجندے کو فن بنا کر پیش کیا ہے۔ اگر تنقید کے قارئین اسکوں سے کام لیا جائے تو اس ناول میں تاریخی متون کو برتنے اور تاریخی شخصیات کو ادیب کی عداست میں طلب کرنے کے تخلیقی طریق کار کی بھی طور پر داد دی جانی چاہیے مگر جب اس کے موضوع پر غور کرتے ہیں تو خوف ناک حقائق سامنے آتے ہیں۔ کمیشور نے بظاہر تو پاکستان اور ہندوستان میں موجود غربت کے تاریخی اسباب کا "ناولاتی تجربہ" کیا ہے مگر اصل یہ ہے کہ انھوں نے اس غربت کا ایک ہی سبب قرار دیا ہے، یعنی پاکستان اور ہندوستان اور بعد ازاں دنیا کی تاریخ میں ہر س لکھ ہزار ہا ہے، جب مذہب کو سیاسی اور ذاتی مقاصد کے لیے استعمال کیا گیا۔ اس ناؤں میں پاکستانی ریاست کے جوار کو معرض سوال میں رکھا گیا ہے۔ چون کہ ناول میں تاریخی بیانیوں کے حوالے دینے کی ضرورت نہیں ہوتی، اس لیے تاریخ کو اپنی مرضی سے بیان کرنے اور اپنے بیجندے کے مطابق نتائج اخذ کرنے کی آزادی ہوتی ہے، اور کمیشور نے اس آزادی سے خوب کام لیا ہے جیسا کہ ہر Manipulator کا اختیار ہوتا ہے۔

تنقیدی ادب میں Manipulation کی صورت یہ ہوتی ہے کہ نقاد متن کے اپنے، داخلی تناظر کو پس پشت ڈال دیتا اور ایک اپنا خارجی تناظر قائم کر کے متن کا مطالعہ کرتا ہے۔ قویاتی تنقید میں اس کی متعدد مثالیں ہیں اور ایک تازہ تر مثال منٹو پر لکھی جانے والی موجودہ اردو تنقید ہے۔ ایک طرف منٹو کو ہندوستانی ثابت کیا جا رہا ہے اور دوسری طرف اسے پاکستانی قرار دینے کی مہم جاری ہے۔ مشرق عالم ذاتی کوشش کا ہے کہ منٹو ہندوستانی تھا، اسے بلکہ وجہ پاکستانی افسانہ نگار کہا جا رہا ہے، مگر قلم حاکم کا نقطہ نظر ہے کہ منٹو برہمن کا ہے پاکستانی ہے۔ ایک ہی متن کو دو متضاد باتوں کا علمبردار ثابت کرنا متن کی Manipulation نہیں تو اور کیا ہے؟ یہ درست ہے کہ، بعد صد یہ تنقید متن کے کثیر المعانی ہونے کا تصور دیتی ہے اور اس متن کے اقداری درجے کو بلند قرار دیتی ہے، جو کثرت معانی کا حامل ہو، نیز مابعد جدید تنقید، متن کو ذی کنسٹرکٹ کر کے ایک سے زائد معانی دریافت کرنے پروردگی دیتی ہے، اور یہ بھی بجا کہ نیا معنی وراثی ایک نئے تناظر کی وجہ سے ممکن ہوتا ہے، مگر متن کی Manipulation یہ ہے کہ اول یک ایسے تناظر میں متن کا مطالعہ کیا جائے، جو متن کے داخلی تناظر سے متصادم ہو۔ تصادم کی کیفیت کو نظر انداز کرنے کی خاطر متن کے بعض حصوں یا جملات کو دہرایا جائے، دوم متن سے جو معنی برآمد کیا جائے، وہ متن کی جمالیاتی توسیع کے بجائے، کسی سیاسی یا آئیڈیالوجیکل موقف کو تقویت دیتا ہو۔ اقبالیاتی تنقید کا بڑا حصہ اور منٹو پر موجود تنقید کا پورا حصہ نقادوں کے آئیڈیالوجیکل موقف کو تقویت دیتا ہے، اس لیے یہ

Manipulation ہے!

میر کی رائے میں مابعد جدید عہد میں تنقید کی ذمہ داری سب سے زیادہ ہے، جو تخلیق، تنقید اور دیگر حوالوں سے کی جانے والی Manipulation کی جملہ صورتوں کو بے نقاب اور ان کا محاسبہ کر سکتی ہے۔ مگر وہ تنقید نہیں جو کسی متن کے فنی محاسن و عیوب یا متن کی شہرت تک محدود رہتی ہے، بلکہ وہ تنقید جو ہمہ جہت علم رکھتی ہے، محض علوم اور نظریات کا نہیں، بلکہ تجزیہ اور مطالعے کے تمام حربوں کا بھی اور ضرورت پڑنے پر تجزیے کا نیا طریق بھی وضع کر سکتی ہے اور اس سارے عمل میں خود کو غیر جانبدار رکھتی ہے۔

اقبال اور جدیدیت

ماؤرن ازم اقبال کی معاصر روپ ادبی تحریک تھی۔ اس کا زمانہ ۱۹۱۰ء تا ۱۹۳۰ء قرار دیا جاتا ہے۔ معاصر تحریک ہونے کے باوجود اس کے پورے اثرات اقبال کی شاعری پر نظر نہیں آتے۔ ایسے میں یہ سوال بہ حد اہمیت اختیار کرتا ہے کہ آیا اقبال اس تحریک سے آگاہ نہیں تھے اور اگر آگاہ تھے تو کہیں ایسا تو نہیں کہ ان کی انتخابی نظر اس تحریک کو اپنے شعری مقاصد سے ہم آہنگ محسوس نہیں کرتی تھی؟

اقبال مغربی ادبیات سے پورے طور پر آگاہ تھے۔ انھوں نے "بانگ درا" میں درجن بھر امریکی اور برطانوی شعرا جیسے ہامک، فیلو، ایمرسن، ولیمز، کوپر، ٹینیسن، براؤننگ، ہیوس، راجر اور دوسروں کی نظموں سے اخذ و ترجمہ کیا ہے۔ ورڈز ور تھ کا انھوں نے گہری نظر سے مطالعہ کیا تھا اور ۱۹۱۰ء میں اپنی انگریزی بیاض میں لکھا تھا کہ ورڈز ور تھ نے انھیں ان دسے بچپن سے ہی اسی طرح شغف کا محسوس ذوق و شوق سے مطالعہ کیا۔ اپنے ایک مکتوب محررہ مارچ ۱۹۱۱ء میں یہ بات درج کی کہ "شغف کی تقلید میں کچھ لکھنے کا راہ و مدت سے ہے اور اب وہ وقت قریب معلوم ہوتا ہے کیوں کہ ان دنوں وقت کا کوئی لحظہ خالی نہیں جاتا جس میں اس کی فکر نہ ہو۔" شین پیپر کو انھوں نے منظوم خرچ تھمیں پیش کیا ہے۔ گوئے گئے سے بھی اقبال کا گہرا تعلق ہے۔ کیا مغربی ادبیات کے اس حصے سے آگاہی یہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ اقبال پر مغربی جدیدیت کے اثرات تھے؟ جو بکلی میں ہوگا۔ اس لیے کہ نثر و شعر اکو، ماؤرن کہہ سکتے ہیں کہ ان سب کا تعلق (ریا دو کا تعلق انیسویں صدی سے ہے) ماؤرن فنی (ہمہ گیر

جدیدیت) کے عہد سے ہے۔ مگر ماؤرن اسٹ نہیں کہہ سکتے۔ ماؤرن اور ماؤرن اسٹ میں تنہا فرق ہے جتنا ٹینیسن اور ایبٹ میں یا تھیکرے اور جیمز جوائنس میں ہے۔ دراصل اقبال نے مغربی ادبیات سے اخذ و استفادے کا عمل اپنے ابتدائی دور میں شروع کیا اور ۱۹۱۰ء تک ان کا شعری، سڈ سیٹ متشکل ہو چکا تھا۔ اپنے ابتدائی دور میں اقبال کا مغربی ادبیات سے تعلق تقلیدی ہے، انھوں نے کئی مغربی نظموں کو پورے کا پورا اور کہیں مغربی نظموں کے کچھ مصرعوں کو ترجمہ کیا ہے۔ جیسے "کو پر" کے اس مصرعے:

And, while the wings of fancy still are free

کو نظم ”مرزا غالب“ کا یہ مصرع بنا دیا ہے:

ہے جو مرغ تخیل کی رسائی تا کجا

مگر ۱۹۱۰ء کے بعد ان کی نظر انتخابی ہو جاتی ہے اور وہ اپنے شعری مائنڈ سیٹ کی رہنمائی میں معاصر مغربی ادبیات اور تحریکوں سے ربط مضبوط قائم کرتے ہیں۔ جو ادبی تحریکیں اور رجحانات انھیں اپنے مائنڈ سیٹ سے متصادم یا مختلف محسوس ہوتی ہیں انھیں وہ خاطر میں نہیں لاتے۔ یوں بھی جن دنوں ماؤرن ازم کی تحریک زور و شور سے جاری تھی، اقبال مغربی تہذیب پر تنقید کا آغاز کر چکے تھے۔ اور ماؤرن ازم مغربی تہذیب ہی کا جری لیتی مظہر ہے۔ چنانچہ جن دنوں مغرب میں ”ویسٹ لینڈ“ اور ”یون سکس“ چھپتے ہیں، انھی دنوں اقبال اردو میں نظم ”طلوعِ مہم“ (۱۹۲۲ء) اور قاری میں ”یہ مشرق“ (۱۹۲۳ء) منظر عام پر لاتے ہیں۔ ان کا فرق ظاہر ہے۔ اقبال، ایہیت اور جو انکس کے نہ صرف موضوعات، تہمتیں وراسایب مختلف تھے بلکہ جہ لیاقتی مقاصد بھی مختلف تھے۔

یہ سو اس اٹھا یا جاسکتا ہے کہ ایک ہی عصر میں ادبی سطح پر انسانی سروکار مختلف ہو سکتے ہیں؟ یہ سوال اس وقت زیادہ اہم، متعلق اور با معنی ہو جاتا ہے جب ہم ادب کے آفاقی ہونے کو یکے کے طور پر سمجھتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ ہر ادبی تحریک، ادبی نظریہ اور جمالیاتی نظام اور شعریات کسی نہ کسی تناظر اور صورت حال کے پابند ہوتے ہے۔ ادبی سطح پر ظاہر ہونے والے انسانی سروکار بھی تناظر اور صورت حال کے عین سے جنم لیتے ہیں۔ اس لیے کوئی تجربہ، تحریک، نظریہ یا شعریات، آفاقی نہیں، وہ اپنی متعلقہ صورت حال اور تناظر میں ”آفاقی“ ہے۔

جہاں جہاں اور جب جب وہ صورت حال موجود ہوتی ہے، اس کے تحت نکھ جانے والا ادب متعلق اور اسی مفہوم میں آفاقی ہوتا ہے۔ بتابریں بیسویں صدی کے دوسرے عشرے کے مغربی ادب پارے اور اقبال کی شاعری اپنی اپنی صورت حال اور تناظر کے پابند ہیں اور اسی لیے جدید مغربی ادب اور اقبال کے سروکار ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ ادب جب صورت حال اور تناظر سے الگ ہوتا ہے تو وہ ایلی نیشن (Alienation) کا شکار ہوتا ہے۔ تاہم یہاں یک نازک نکتے کو بھی ملحوظ رکھا جانا چاہیے۔ کوئی ادبی تجربہ اور پھر ادبی انسانی سروکار، تناظر اور صورت حال سے زخود پیدا نہیں ہوتے۔ تخلیقی دامن تناظر اور صورت حال کی کارب کا پٹ نہیں ہوتا۔ گرایس ہوتا تو ایک

معشرے میں تمام لکھنے والوں کے یہاں ایک جیسے ہی ادبی تجربات اور انسانی سروکار ظاہر ہوتے۔ اور ہم یہ کہنے میں قلعی حق بہ جانب ہوتے کہ ایک عہد میں کسی ایک بڑے تخلیق کار کو ہی لکھنے کا حق ہے۔ مگر ہم دیکھتے ہیں کہ ایک ہی عہد میں متعدد لکھنے والے موجود ہوتے ہیں اور ان کے یہاں ادبی تجربات اور سروکاروں کا تنوع موجود ہوتا ہے۔ گو تعدد اور تنوع کے عقب میں ایک ساخت کو نشان زد کیا جاسکتا ہے مگر یہ بھی غور کیجیے کہ یہ تنوع ہی ہے جس کی

وجہ سے ساخت وجود پذیر ہوتی ہے۔ نازک نکتہ یہ ہے کہ تاثر اور صورت حال سے ار خود ادبی تجربات کا جنم نہیں ہوتا۔ تخلیق کار صورت حال کی "تعبیر" کرتا ہے۔ تعبیر کا عمل شعوری یا غیر شعوری ہو سکتا ہے، مگر ہوتا ضرور ہے۔ اور تعبیر کے لیے تصور کائنات، آئینہ یا لوہی، تھیوری، مینڈیٹ، کئی طرح کی چیزیں کام آتی ہیں۔

ہر چند اقبال نے ماڈرن ازم سے راستہ ربط مضامین رکھا اور اس لیے ہمیں رکھا کہ وہ ایک مختلف تصور کائنات اور مینڈیٹ کے علم بردار تھے، مگر ماڈرن ازم کے بعض تصورات اور اقبال کی شاعری کے بعض پہلوؤں سے تقابل و تماثل دل چسپی سے خالی نہیں۔ ماڈرن ازم کی تجربہ پسندی، روایت شکنی، انفرادیت پسندی، تاریخی وجہ پرستی، عدم تسلسل قبول کے یہاں اپنے مغربی سیاق کے ساتھ موجود نہیں۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ اقبال نے فلسفیانوں کی تلاش کے بجائے روایتی مسیحوں کو ہی اپنے لیے سوزاں سمجھا ہے۔ اس طرح روایت سے پٹا تعلق قائم رکھا ہے، جسے توڑنے میں جدیدیت افکار اور لذت ہی محسوس نہیں کرتی، اپنی شعریات کے اظہار کے لیے لازم بھی سمجھتی ہے۔ جدیدیت کی نظر میں ہر فن پارہ موافق اور ہیئت پر مشتمل تو ہوتا ہے، مگر دونوں میں رشتہ ناخن اور گوشت کا ہوتا ہے۔ نئے مواد کو پرانی ہیئت میں پیش کرنے کا مطلب، نئے مواد اور ہیئت سے ہم آہنگی بنانا

ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ہیئت روایت کے وسیع منہجے کا ایک جز ہے۔ تاہم اسلوبی سطح پر اقبال نے تجربہ پسندی اور روایت شکنی کا مظاہرہ ایک خاص مفہوم میں بہر حال کیا ہے۔ اقبال نے اردو شاعری میں قطعی منفرد کشن ہی متعارف نہیں کروایا بلکہ اسے بے مثال تخلیقی شان کے ساتھ پیش کیا ہے۔ چھوٹے اس طور کہ یہ ناقابل تقلید ہے۔ اتنی شدید اور نقید المثال انفرادیت شاید ہی کسی دوسرے اردو شاعر کے یہاں موجود ہو، جس کا مظاہرہ اقبال نے کیا ہے۔ ماڈرن ازم میں بھی انفرادیت پر زور ملتا ہے۔ کیا اقبال کی انفرادیت کا وہی مفہوم ہے جو مغربی جدیدیت میں ہے؟ بالکل نہیں، اقبال کی انفرادیت اس کی مبنی انفرادیت ہے، تاہم ایک سطح پر یہ انفرادیت مشرقی شعریات میں قابل فہم ہے اور دوسری سطح پر اقبال کے شعری وژن میں۔

مشرقی شعریات میں انفرادیت کے مظاہرے کو جدت کا نام دیا گیا ہے۔ جدت کے ضمن میں حسن اور اچ، معنی آفرینی، مضمون آفرینی، نکتہ نئی، نازک خیالی ایسی اصطلاحات کا بھی ذکر ہوا ہے۔ جدت ان سب کو محیط ہے۔ یہ سب جدت کی فروع ہیں، اس طور جدت کا تعلق معنی اور اسلوب ہر دو سے ہے۔ جدت یہ قول ڈائمر عنوان چشتی، "اناموس اشیا کے مخفی امکانات کی دریافت کا عمل ہے۔ جدت روایت کے بطن سے نمودار ہوتی ہے، مگر روایت پرستی سے انحراف کرتی ہے۔" گویا جدت انحراف ہے مگر جدیدیت کا انحراف نہیں۔ جدیدیت کا انحراف کلی ہوتا، جب کہ جدت کا جزوی ہوتا ہے۔ جدت کا انحراف روایت کے حدود کے اندر ہوتا ہے اور اس محتاط انداز میں ہوتا ہے کہ روایت کی بنیاد کو اس انحراف سے کوئی خطرہ لاحق نہیں ہوتا۔ دوسرے لفظوں میں جدت

کے انحراف اس وقت ممکن ہے جب روایت کا محمولہ وجود ہو۔ اس علم کی سطح اور درجے کی مناسبت سے ہی انحراف کی سطح اور درجہ متعین ہوتا ہے۔ لہذا جس تخلیق کار کا رویت کا تصور وسیع، گہرا اور سرایت گیر ہوتا ہے اس کا انحراف بھی اتنا ہی بڑا ہوتا ہے۔ اقبال کی انفرادیت دراصل حدت ہے۔ جدت کا مظاہرہ ہر چند درجہ کی اردو شعرا نے کیا ہے مگر رویت کا جتن وسیع اور گہرا تصور اقبال کا تھا، اتنا کسی دوسرے اردو شاعر کا مشکل سے ہوگا۔ اقبال کی انفرادیت ناقابل تقلید تو ہے مگر اپنی مشرقی رویت میں قابلِ فہم۔ ہر حال ہے۔

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ قبل نے مشرقی ادبیات کی روایت کو کھوجائی نہیں تھا اسے مرثب بھی کیا۔ اقبال نے فارسی، عربی، اردو، سنسکرت، ادبیات کو ایک روایت ٹھہرایا اور اسے اپنی شاعری کی روح رواں بنایا۔ ان کے یہاں فارسی شعرِ مازعشی، ابوعلی کبیر، فیضی، صائب، مرزا بیدل، عرفی، خا قانی، انوری، سنائی، حافظ، سعدی اور سب سے بڑھ کر فکر و دی کے اثرات با واسطہ اور بطور تفصیل ملتے ہیں۔ عربی ادبیات سے خوب نے ہر چند کسی مخصوص شاعر کے اثرات نہیں لیے مگر عربی شعریات کے اصول سادہ بیانی اور صحرائیت پسندی ضرور قبول کیے۔ مولانا خالد مرسوس مہر نے جب طلوعِ اسلام پر تنقید کی تو اقبال نے جواب دیا کہ ”میں عربی شاعری کی روش پر بالکل صاف صاف اور سیدھی سیدھی باتیں کہ رہا ہوں۔“ اسی طرح انھوں نے متعدد قرآنی آیات کو راست یا ان کے ترجمے کو اپنی شاعری میں پیش کیا۔ اقبال کا تصور روایت گر چہ ایلٹ کے تصور روایت سے مختلف ہے مگر دونوں میں یہ مماثلت موجود ہے کہ ایلٹ نے تمام مغربی ادب، سومر سے ہارن تک کو ایک روایت قرار دیا۔ قبل نے رویت کی تنقیدی قیوری پیش نہیں کی، مگر ادبی روایت کو مسلسل جاری روایت کی صورت اپنی شاعری میں مرتب، دریافت اور پیش کیا ہے۔ اقبال کی رویت مشرقی اسلامی روایت ہے۔ عبدالحق کا یہ کہنا وزن رکھتا ہے کہ ”اقبال کی شاعری درحقیقت مشرقی ادبیات کی تمام شاعرانہ روایات کا نقطہ حروج ہے۔“

اقبال کا تصور روایت، ماحد جدید تنقیدی اصطلاحات میں بین المتونی (Intertextual) ہے۔

فارسی، عربی، اردو اور سنسکرت ادبیات مختلف متون ہیں، جن میں اقبال نے باہم مزون کیا ہے۔ اقبال نے مختلف مشرقی روایات کو ایک نئے متن میں مقلب کر دیا ہے۔ یعنی یہ روایات اقبال کے شعری متن کے میکانیکی اجزا نہیں، نامیاتی عناصر ہیں۔ اقبال کا شعری متن ایک زندہ متن ہے اور ایک زندہ وجود کی طرح ہی نہ صرف کسی تحریک کا حامل ہے بلکہ مخصوص زاویہ نظر اور آئینہ یا لوٹی بھی رکھتا ہے۔

اقبال کے اسلوب کو جو بات ناقابل تقلید بناتی ہے، وہ ان کا شعری وزن ہے۔ ان کا اسلوب ان کے وزن کی تجسیم ہے۔ کسی تخلیق کار کے وزن کی تجسیم کی جاسکتی ہے، تقلید نہیں۔ اس لیے کہ وزن ایک مسلسل صوتی عمل سے وجود میں آنے والی باطنی حقیقت ہے۔

ماورن ازم کے "نکاح فکر" میں فرد کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ یہ اہمیت تین چار سطحوں پر فرد کو تفویض ہوئی ہے۔ فرد بطور منفرد وجود، فرد کا زندگی کو مستند اور بہرہ ور راست طریقے سے تجربہ کرنا اور اس تجربے کے نتیجے میں اپنی تقدیر یعنی بے چارگی، تنہائی، دروغیت سے آگاہ ہونا، فرد کا سچ، فطرت اور کائنات سے داخلی انقطاع کی صورت حال سے دوچار ہونا۔

جدید ادب کا فرد ایلی نیشن کا شکار ہے۔ ایلی نیشن کا تصور مارکسیٹ میں بھی ملتا ہے مگر جدیدیت اور مارکسیٹ کی ایلی نیشن ایک جیسی نہیں ہیں۔ مارکس ایلی نیشن یہ ہے کہ فرد اپنی محنت کے وسائل و اثرات سے لا جوہ اجنبی ہو جاتا ہے۔ جب کہ جدید فرد کی ایلی نیشن ایک خاص فلسفیانہ تصویر کی پیدا کردہ ہے۔ اس فلسفے (وجودی) کی راز سے فرد تنہا ہے۔ وہ دوسروں سے "ارکائنات" سے علاحدہ ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ قبل کے یہاں بھی فرد موجود ہے۔ یہاں اشارہ اقبال کے مرد مومن کی طرف نہیں۔ مرد مومن ایک درش ہے جس میں وہ تمام بہترین خصوصیات یک جا ہو گئی ہیں جنہیں اسلامی تاریخ میں پیش کیا گیا ہے۔ مرد مومن ایک "غیر شخصی" تصور ہے۔ یہ بشری تقاضوں سے بلند و داخلی انسانی مقصد کا علم بردار ہے۔ اقبال کی شاعری میں یہ خصوصیات بال جبر ملنے کی غزوں میں ایک اور فرد طرہ ہوا ہے۔ یہ ایک شخصی وجود ہے۔ اس کا پتہ نقطہ نظر اور اپنے سولات میں۔ ہر چند اس کا بوجہ بے حکمین اور کہیں جوابی ہے مگر یہ ایک حقیقی فرد ہے اور اسی لیے تنہا بھی ہے۔ یہ چند اشعار اسی فرد کا اظہار ذات ہیں:

میری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں
نفظہ ہائے الاماں بت کدہ صفات میں

تو نے یہ کیا غضب کیا، مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سید کائنات میں

اگر کج رو ہیں انجم، آسمان حیرا ہے یا میرا
مجھے فکر جہاں کیوں ہو، جہاں تیرا ہے یا میرا؟
اسی کو کب کی تابانی سے ہے حیرا جہاں روشن
زوال آدم خاکی نریاں حیرا ہے یا میرا؟

تو ہے عجب ہے کراں میں ہوں ذرا سی آب جو
یا مجھے ہلکان کر یا مجھے بے کنار کر

بارغ بہشت سے مجھے حکم سر دیا تھا کیوں
کار جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

یہ معصہ خاک، یہ صرصر، یہ وصعہ افلاک
کرم ہے یا کہ ستم تیری لذت لہجہ دا

مذکورہ بالا شعار میں یک ایسا فرد آشکار ہے جو تنہا ہے مگر ایک اور سستی کے زور و بھی ہے۔ پہلا ہر یہ
پیراؤ کس ہے کہ اقبال کا فریب، مگر ایک اور سستی کے زور و بھی ہے: کیا وہ اس سستی سے ایلی نیشن کا شکار ہے؟ اصل
یہ ہے کہ اقبال کے فرد کی تنہائی ہی اسے اس سستی کے زور و لے جاتی چٹا کر دے: وجود کی معنویت دریا ٹھنڈے سکے۔
حقیقتاً اس فرد کو ہنی ہے معنویت کا نہیں، اپنی معنویت کے ار سر تو تعین کے سواں کا سامنا ہے۔ چناں چہ یہ اس بے
چارگی اور انفعولیت کا شکار نہیں جو جدیدیت کے فرد کو اس کی تھدیر کی صورت در پیش ہے۔ حالانکہ اقبال کا فرد بھی
زندگی کا مستند اور حقیقی تجربہ کر رہا ہے جسے جدیدیت کا فرد اپنے لیے لازم ٹھہراتا ہے۔ اقبال کے بعض ناقدین نے
یہ اعتراض کیا ہے کہ اقبال کی شاعری میں جدید فرد نہیں موجود نہیں۔ قبول نے فرد کا پر عظمت تصور پیش کیا مگر جدید
انسان جس ٹوٹ پھوٹ کا شکار، جس بے چارگی میں مبتلا اور جس تنہائی کے کرب سے دوچار ہے، اقبال نے اسے
اپنی شاعری میں کہیں پیش نہیں کیا۔ ان ناقدین کے نزدیک قبول نے حقیقی فرد کو نہیں فرد کے مثالی در
Glorified تصور کو پیش کیا ہے۔ ان غادوں نے غائبہ مومن کے تصور کو سامنے رکھا ہے اور اس فرد کی آواز
نہیں سنی جس کی زبانی چند اشعار اوپر درج کیے گئے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ اقبال کا فرد اپنے وجود کے باطنی سرچشمے
سے منقطع نہیں ہوا، تاہم اس سے ایک ایسے فاصلے پر ضرور ہوا ہے، جس میں وہ اپنی معنویت کے سواں کو تعین
دے سکتا ہے۔ چناں چہ وہ اپنے وجود کی معنویت کا تعین نئے سرے سے اور مستند طریقے سے چاہتا ہے مگر معنویت
کے گم ہو چکنے یا "بے معنی" ہونے کے بحران کا اسے سامنا نہیں ہے۔ نئے سرے سے معنویت کی طلب پر ماز بھی
کی عقلیت پسندی کی پیدا کردہ تشکیک کا ہلکا سا سایہ موجود ہے مگر یہ طلب باطنی اور بعد انطیبعیاتی سرچشمے پر سولہ
نشان نہیں لگاتی۔ جدیدیت (ماڈرن ازم) میں یہ سوالیہ نشان جلی طور پر موجود ہے۔

لہذا جدیدیت اور اقبال کے فرد میں جو بنیادی فرق پیدا ہوا ہے وہ دونوں کے جداگانہ "ورلڈ ویو" کی

وجہ سے ہے۔ جدیدیت کے فرد کا "ورلڈ ویو" روایت اور مابعد الطبیعیات کی نفی پر استوار ہے، مگر اقبال کے فرد کا "ورلڈ ویو" دونوں کے اثبات پر مبنی ہے۔ ایک کی محدودیت دوسرے کی قوت ہے۔

یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ جدید فرد نے بیسویں صدی کے عظیم سانحات (عالمی جنگیں، اقتصادی

بد حالی وغیرہ) کو جھیل، اس لیے وہ بے بسی اور بے معنویت کے احساس میں مبتلا ہوا۔ کیا اقبال کے یہاں ان سانحات کی گونج موجود ہے؟ یہ موضوع الگ تفصیلی مطالعے کا متقاضی ہے۔ تاہم ایک بات واضح ہے کہ کسی سانحے کو جھینے میں فرد کا "ورلڈ ویو" (Worldview) اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ایک مذہبی آدمی کسی ایسے کامنا جس طور کرتا ہے، مذہب بے زار فرد اسی ایسے کو کسی اور طریقے سے محسوس کرتا ہے۔

ماڈرن ازم کا حلق مگر اقبال کی شاعری سے ہے تو، ماڈرنیٹی اور ماڈرن ٹرینشن (جدید کاری) کا تعلق اقبال کی فکر سے ہے۔ واضح رہے کہ اقبال کی فکر پر ایک وقت ان کی شاعر شاعری میں ظاہر ہوئی ہے۔ سلیم احمد نے اقبال کی شاعری کا امتیاز ہی فکر و قرار دیا ہے اور اس فکر کو اقبال کی، فرد کی فکر بھی قرار دیا ہے۔ سلیم احمد نے جذبے، تصور اور جہت سے تو فکر کو کمینز کیا ہے مگر فکر کی قسموں اور سطحوں میں فرق نہیں کیا، ورنہ یہ بتایا کہ کہاں ان کی شاعری خاص فکر کو اور کہاں شاعرانہ فکر کو پیش کرتی ہے۔ مثلاً اقبال کے یہاں متعدد اشعار ایسے موجود ہیں جو خالص فکر کو پیش کرتے ہیں، فقط و شعر دیکھئے:

عشق اب عروسی عقل خدا د کرے
آبرو کو چہ جاننا میں نہ برباد کرے
کہنہ بیکر میں نئی روح کو آباد کرے
یا کہنہ روح کو تقلید سے آزاد کرے

ان اشعار کو اقبال کے فکری موقف کا ترجمان سمجھا جاسکتا ہے اور یہی خالص فکر کی نشانی ہے۔ جب کہ اس قسم کے اشعار ان کی شاعرانہ فکر کی علم بردار ہیں:

پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے
جو مشکل اب ہے یا رب! پھر وہی مشکل نہ بن جائے

مذکورہ بالا اشعار جو اقبال کے فکری موقف کے ترجمان کے طور پر پیش کیے گئے ہیں، ماڈرنیٹی سے متعلق اقبال کے تصور کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ماڈرنیٹی کا اہم داعیہ عقلیت ہے اور اقبال نے بھی عشق کو عقل کی برتری تسلیم کرنے کی تجویز دی ہے۔ اس شعر کو اقبال کے عشق و عقل کے تصورات کے تناظر میں بھی مگر چہ دیکھا

جاسکتا ہے مگر اقبال نے ان اشعار کو "ادبیات" کے عنوان کے تحت لکھا ہے اور "ضرب کلیم" میں انھیں درج کیا ہے جو عہد جدید کے خلاف، قبول کے اعلان جنگ یعنی اقبال کے فکری موقف کی علم بردار ہے۔ عقل کی اہمیت کا دوسرا مطلب عقلی وسائل کی مدد سے مذہبی و معاشرتی تجدید ہے۔ اس میں دورائے نہیں ہو سکتیں کہ اقبال تجدید یا ماڈرنائزیشن کے قائل تھے، جو عشق سے نہیں عقل سے ہی ممکن ہے۔ مگر سواں یہ ہے کہ اقبال کا ماڈرنائزیشن یا تجدید کاری کا تصور کیا تھا؟ اس تصور کا سرچشمہ (Origin) کیا تھا اور اس کے مضمرات و امکانات کیا تھے؟

یہاں قبول کے جدید کاری کے تصور کی جملہ وجہیں میں جانا ممکن نہیں، اس تصور کے مرکزی نکتے کو بیان کرنے پر اکتفا کیا جاتا ہے۔ خود اقبال کی زبانی سنئے۔ خطبات (مذہبی فکر کی تشکیل نو) میں لکھا ہی:

"The only course open to us is to approach modern knowledge with a respectful but independent attitude and to appreciate the teachings of Islam in the light of that knowledge even though we may be led to differ from those who have gone before us."

یعنی جدید مسائل نوں کے لیے واحد راستہ یہ ہے کہ وہ جدید علم سیکھیں اور اس کی روشنی میں اسلامی تعلیمات کی قمیصیں کریں۔ قمیص کا غلط قبول ہے اس لیے استعمال کیا ہے کہ انھیں یقین ہے کہ اسلام ماڈرن علوم کی تحقیقات کی غمی نہیں، تائید و توثیق کرتا ہے۔ گویا اسلام جاہل نہیں متحرک، نظم حیات ہے۔ چنانچہ اقبال نے ماڈرنیٹی کا مفہوم مدعا یہ لیا کہ نہ صرف جدید عقلی، سائنسی علوم کو پڑھا جائے بلکہ مذہبی صداقتوں سے اس کی تطبیق بھی کی جائے۔ دوسرے لفظوں میں، اقبال کی ماڈرن عقل و عقیدے، سائنس و مذہب کی تطبیق پر مبنی ہے۔ ماڈرنیٹی کے کسی مجتہد کے کو آگے بڑھاتے ہوئے اقبال نے واضح اور ثابت کیا کہ توسیع کائنات اور ارتقاء حیات کے تصورات اس قرآنی آیت میں (اشارتا) موجود ہیں:

"تم کہ دو کہ ترمز مین میں چلو پھر دو، پھر غور سے دیکھو کہ اللہ نے خلق کو شروع کیوں کر کیا۔ پھر وہی زندان کی آخری انجان بھی اٹھائے گا۔ بے شک اللہ ہر چیز پر پوری پوری قدرت رکھنے والا ہے۔" (۲۹:۲)

اسی طرح قبول کے خیال میں آغاز حیات کے نئے نظریات، ان مسکو یہ اور روی کے یہاں موجود ہیں۔ مثلاً روی کے یہ اشعار:

آمدہ اول با کلیم مجاہد

در بنائی از مجاہدی نو تاد
 سالہا اندر بنائی عمر کرد
 وز بنائی با دناورد از بزد
 وز بنائی چوں بہ حیوانی اند
 نایش حال بنائی، بچ یاد
 باز از حیواں سوسے انسانیش
 می کشد گاں خالے کہ دانش

مزید برآں اقبال نے اپنی نظریہ کا سرخاش عرو کے یہاں لگایا ہے۔ اشعاروں کی اقبال کے خیال میں سب سے پہلے وقت کے مسئلے پر غور کیا اور کہا کہ وقت مفرد "اب" کا تسلسل ہے۔ قبل کا قصہ قدیم و جدید کو لیں تم نظری قرار دینا اشعار کے اسی تصور وقت سے ماخوذ ہے۔ اقبال نے فخر مدین رازی، ملا جلاں الدین دوانی، عراقی اور ملا باقر کے جدید نظریات کا بھی ذکر کیا ہے۔ اقبال کی ان کوششوں کا مقصد یہ باور کرانا ہے کہ مازنی و اسلام میں کوئی مغایرت نہیں۔ مازنی اپنی جن علمی و سائنسی تحقیقات پر متاخر کرتی ہے وہ اسلام اور اسلامی تاریخ کے لیے احمیٰ نہیں ہیں۔ استقرائی طرز فکر جدید مغربی تہذیب کی بنیاد ہے اور اقبال اس فکر کو اسلام کا اختصاص قرار دیتے ہیں اور اسی لیے وہ مغربی تہذیب و ایک مخصوص تناظر میں اسلامی تہذیب کی توسیع بھی کہتے ہیں۔ اقبال کے اس دعویٰ کی عملی و تاریخی بنیاد کا سوال ایک طرف اس دعویٰ نے یہ تاثر ضرور مٹا دیا کہ جدیدیت کا دوسرا نام "مغربیانہ" (دیسٹرائکشن) ہے۔ اقبال کی یہ عطا کچھ نہیں کہ انھوں نے جدیدیت کو مغربیت سے آزاد کیا جو سرسید سے نہیں ہو سکا تھا۔

اقبال کے اس تصور جدیدیت کا سرچشمہ ایک طرف سرسید کا اصول تطبیق ہے (سرسید نے کہا تھا کہ ہمارے پاس ایک ہی راستہ ہے کہ یا تو حکمت جدیدہ کا بطلان کر دیا جائے یا اس سے ہم تہنگ ہو جائے۔ سرسید نے ہم تہنگ ہونے کو ترجیح دی) اور دوسری طرف اقبال کے عہد کا سماجی اور علمیاتی تناظر ہے۔ ڈاکٹر منظور احمد کا یہ کہنا معنی خیز ہے کہ قبل کی فکر کو ان کے عہد کے تناظر میں دیکھا جائے کہ اقبال نے مازنی کے ضمن میں جو موقف اختیار کیا وہ اسی تناظر میں انھیں سو بھا وراہی تناظر میں وہ موردوں اور Valid بھی ہے۔ اگر ایسا ہے تو اقبال کا موقف اپنی اصل میں تاریخی ہے، حتمی اور یک آفاقی کلیہ نہیں ہے۔ اب جب کہ دیا پوسٹ مازنی میں داخل ہو چکی ہے، اقبال کے تاریخی موقف پر نظر ثانی کی ضرورت ہے۔

حقیقتاً مازنی اور مازنیائین تمام غیر مغربی اقوام اور بالخصوص اسلامی ممالک کا مسئلہ ہے۔ اس

مسئلے کا مستقل اور برسطح پر قابل قبول حل اب تک پیش نہیں ہو سکا۔ اور مختلف ممالک میں جو مل تجویز کیے گئے ہیں وہ ان ممالک کے سماجی و تاریخی تناظر کے رائدہ ہیں۔ نیز یک ہی ملک میں مختلف اوقات میں مختلف حل سامنے آئے ہیں۔ مثلاً ترکی اور مصر میں ابتدا میں ماؤزناؤریشن سے مرد مغرب کی عسکری تکنیک کا حصول تھا اور ہندوستان میں ابتدا میں ماؤزناؤریشن کا مطلب جدید مغربی فکری و فنی تہذیب سے بہرہ مند ہونا تھا۔ گویا یہ بہا جاسکتا ہے کہ محکوم ممالک میں ماؤزناؤریشن بڑی حد تک وائسزناؤریشن کے مترادف سمجھی گئی ہے۔ اس لیے کہ مغرب نے غیر مغربی اقوام کو اپنی تہذیب کے جس پہلو سے زیادہ متاثر یا مغلوب کیا وہی پہلو محکوموں کا آدرش بنا۔ غائبانہی یہی اقبال نے کہا تھا:

بھروسہ کر نہیں کئے غلاموں کی ہمسرت پر

کہ دنیا میں فقط مردانِ حرکِ آگہ ہے دینا

چنانچہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ عدم اقوام نے ماؤزینی کا باعموم سٹی تصور قائم کیا ہے۔ انھوں نے ماؤزینی و اس کے برعکس تناظر میں نہیں دیکھا، اس پر اس کو سمجھنے کی سعی نہیں کی جس نے ماؤزینی کو ممکن بنایا۔ نیک سوچی یا محسوس تو ماؤزینی کے آئس برگ کا وہ معمولی سا حصہ ہے جو سمندری پانی سے باہر ہوتا ہے۔ ماؤزینی کے پورے پر اس کو نہ سمجھنے کی وجہ سے ہی پیش تر مسلم ممالک میں ماؤزینی ممکن نہیں ہوئی۔ یہ ایک کلخ مگر ناقابل تردید حقیقت ہے کہ مسلم ممالک مغربی ماؤزینی کے "صارف" بن کر رہ گئے ہیں۔ کسی شک کی جگہ اور صارف میں جو فرق ہوتا ہے، اس کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں۔ اقبال کو اس امر کا آرزو مند نا احساس تھا، انھوں نے سید سلیمان ندوی کے نام خط میں لکھا کہ "مسلمان ذہنی انقلاب کے اسی مرحلے میں داخل ہونے والے ہیں جس سے یورپ کو تھکے زمانے میں گزرا تھا۔" (مگر کیا واقعی؟) اقبال اس نوع کا ذہنی انقلاب لانے کی غرض سے ہی اسلامی فکری تدوین کو کرنا چاہتے تھے۔ صوفی تہذیب اور غلام السیدین کے نام کا تیب میں اقبال نے اس خواہش کا اظہار کیا ہے۔

اب ایک نظر اقبال کے تصور جدیدیت کے حدود اور امکانات پر!

اقبال عقیدت اور جمہوریت کے مخصوص تصور کے قائل تھے۔ آمریت، شہنشاہیت اور ملایت کے خلاف تھے۔ اس ضمن میں ان کے یہاں درجنوں قاری اور اردو اشعار موجود ہیں۔ اسی طرح ذہنی جمود کے نکتہ چیں اور متحرک نگاہ فکر میں یقین رکھتے تھے مگر مظہر الدین صدیقی کے بقول اقبال نے ماؤزناؤریشن کے مسئلے کا تجریدی اور فلسفیانہ حل تو بخوبی دریافت کیا، مگر:

"He does not seem to have realized the importance of

the socio-economic structure in molding mess's
minds, lives and personality."

ہر چند قبول نے شاعری میں معاشی سماجی عوامل کا ذکر کیا ہے، تاہم ایک قصوری کے طور پر اقبال نے اسے پیش ہر حال نہیں کیا۔ اس لیے کہ قبول کا نظم مذہب و سائنس سمجھتی تھی۔ اصولی طور پر جب دو چیزوں کو اکٹھا کیا جاتا ہے تو ایک کو رابرتر اور دوسرے کو ثانوی اور اس پر مختصر قرار دیا جاتا ہے۔ قبول نے مذہب، سائنس یا عقل و وجدان کے طعن میں جو درجہ بندی کی، اس میں ادیت مذہب اور وجدان کو دی، اور عقل اور سائنس کو مذہب کی تعمیر نو کا وسیلہ بنایا۔ دوسرے فطلوں میں عقل اور سائنس کو ان کی تزادہ حیثیت میں قبول کرنے کے بجائے انھیں مذہبی صداقتوں کے تابع رکھا۔ انھیں مقصد نہیں، وسیلہ قرار دیا۔ جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ انھوں نے آر داند سائنسی تحقیقات کے حق میں آواز بلند کرنے کے برعکس "ہو چکی سائنسی تحقیقات" سے (ایک خاص مقصد کے تحت) استفادے پر درود دیا۔ ہر چند بعض مقامات پر اقبال نے عقل کی برتری کا دعویٰ کیا ہے مگر بالعموم عشق کے مخصوص و محدود تصور کے مقابلے میں ایسا کیا ہے۔ سائنس کی برتری کو تسلیم کرنا شاید اقبال کے لیے ممکن نہ تھا کہ سائنس نے جس ماورائی سے جنم لیا ہے، وہ اپنی اصل میں "بشر مرکزیت" ہے۔ قبول عام مردوں کو بشریت کی زد میں ضم کرنے کے باوجود بشر مرکز فلسفے کو قبول نہیں کر سکتے تھے کہ اسے قبول کرنے کا مطلب ماورائی کو چھوڑنے کا پورا قبول کرنا تھا۔ صاف فطلوں میں یہ کہ علم کا سرچشمہ وحی کے بجائے انسانی عقل کو تسلیم کرنا تھا۔ اقبال، ماورائی کو تنقیدی اور انتقابی طور سے قبول کرنے کے حق میں تھے۔ قبول ماورائی کے نکتہ چیں بھی تھے اور مذاہن بھی۔ اقبال دراصل اپنی اسلامی ثقافتی نہاد کو قائم و برقرار رکھتے ہوئے مغربی جدیدیت سے اخذ و استفادے کے قائل نظر آتے ہیں۔ ایک خاص مفہوم میں یہ ایک جدید اور ترقی پسند نقطہ نظر تھا۔

(کادی ادبیات پاکستان، نابور میں ۲۱ اپریل ۲۰۰۶ء کو مولانا اقبال کے موقع پر دیگئے پیکر سے مقتبس)

کلام فراق کے لفظی پیکر

رنگوبتی سہاسے فراق گھورکھ پوری (۱۸۹۶ء۔ ۱۹۸۲ء) کی شاعری میں لفظی پیکروں (Imagery) کی موجودگی اور اثر و عمل کے مطالعے سے قبل ضروری ہے کہ لفظی پیکروں کے ضمن میں چند اصولی باتوں پر روشنی ڈالی جائے۔

پیکر یا تمثیل (Image) کا بنیادی مفہوم کسی شے یا شخص کا احضار (Representation) ہے۔ ہر چند سے کسی شخص تجرب، کیفیت، احساس اور عقل کی نمائندگی کا بھی ایک موثر وسیع خیال کیا جانے لگا ہے، مگر ”حسی نمائندگی“ کو اب بھی پیکر یا تمثیل کے اصطلاحی مفہوم کا لازمی حصہ خیال کیا جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ پیکر جب کسی احساس یا عقل کی نمائندگی کرتا ہے تو وہاں ”حسی نمائندگی“ کا وہ مفہوم بدل جاتا ہے، جو کہ کسی اور اک، انفرادی، شعوی وغیرہ کے ضمن میں پیش نظر ہوتا ہے۔ یہ مفہوم بڑی حد تک استعاراتی ہو جاتا ہے۔ لہذا اس وہ طور پر لفظی پیکر شاعرانہ تجرب کا حسی اظہار ہے۔ مبادیغ فنی پیدا ہو، یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ لفظی پیکر اور شاعرانہ تجرب میں دوئی نہیں ہے؛ لفظی پیکر شعر کا آرائشی عنصر نہیں ہے۔ گوانٹر حضرات کو یہ غلط فہمی ہے کہ تمثیل کو شعر یا نظم کی تزئین و آرائش کے لیے اختیار کیا جاتا ہے۔ دراصل یہ وہ لوگ ہیں جو مواد اور ہیئت کو الگ الگ اکائیاں مانتے ہیں۔ ان کی نظر میں ایک قسم کے مواد کے لیے کسی بھی قسم کی ہیئت وضع اختیار کی جاسکتی ہے۔ ان کے مظاہر خود شاعر نہ مواد میں اپنے لیے کوئی مخصوص، اس مواد سے فطری طور پر ہم آہنگ ہیئت اختیار کرنے کی طلب نہیں ہوتی۔ اس دلیل کی رد سے شاعرانہ تجرب کے اظہار کے لیے حسی پیکروں کو بروئے کار لانا یا نہ لانا شاعری صوابدید یا اس کی ترجیحات کا معاملہ ہے۔ ممکن ہے اس شاعر کے لیے یہ صوابدید ہی معاملہ ہو جو شعر کو پہلے سے قائم کردہ خیال کی ترسیل کا ذریعہ خیال کرتا ہو مگر جس کے لیے شاعرانہ تجرب ایک اچانک وقوع پذیر ہونے والا واقعہ ہے؛ ایک نئی صورت حال سے دوچار ہونے کا تجربہ ہے؛ موجودگی میں اترنے یا موجود سے ماورا ہونے کا عمل ہے؛ حیرت کا سفر ہے اور ذات یا دورائے ذات کے کسی منطقے سے مکالمہ ہے، اس کے لیے حسی

پیکروں کا انتخاب خود اختیاری معاملہ نہیں ہے۔ شعری تجربہ اپنی ہیئت اور اپنے اسلوب کو ساتھ لے کر آتا ہے۔ تجربے کی ماہیت اور تجربے کا منہج یہ فیصلہ کرتا ہے کہ کون سی ہیئت اور کون سا طریق ظہور رہتا جائے۔ اگر یہ نہ ہوتا تو عقلی پیکروں یا تمثالوں کا مطالعہ بھی منافع بدائع کی طرز کا ایک میکانیکی مطالعہ ہوتا۔

یہاں ایک عمدہ غلط فہمی کا رد ضروری ہے۔ کوئی بھی تخلیق کار اپنے تخلیقی عمل میں ایک سربے دست ادا نہیں ہوتا۔ وہ تخلیقی عمل کے دوران میں بعض فیصلے کرنے کا اختیار رکھتا ہے۔ واضح رہے کہ تخلیقی عمل کا دوران محض وہ نہیں، جب قلم ہاتھ میں پکڑ کر یا کی بورڈ پر انگلیاں جھک کر کچھ لکھا جا رہا ہوتا ہے۔ اس سے پہلے کے دو تمام حالات، دن، راتیں بھی تخلیقی عمل کا حصہ ہیں، جب کسی خیال کو کوئی شکل اور کسی احساس کو کوئی پیژن مل رہا ہوتا ہے۔ ان ہی تین دوران راتوں میں تخلیق کار فیصلے کرتا ہے اور یہ فیصلے اس کے تخلیقی عمل کے آخری لمحے کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ یہ فیصلے کسی ادبی آئینہ یا لوجی، ادبی روایت، سیاسی فضا، شخصی ترجیحات کا نتیجہ ہو سکتے ہیں۔ ممکن ہے پیکروں کو خصوصی اہمیت دینے کا معاملہ بھی ان فیصلوں میں شامل ہو، مگر یہ فیصلہ یا کوئی دوسرا فیصلہ دراصل شعری تجربے کے مواد کو خاص اہمیت دینے پر منتج ہوتا ہے۔ بعد ازاں یہ مواد اپنے لیے ہیئت اور اسلوب کا انتخاب کرتا ہے۔

ایک خاص مفہوم میں تمثالیں شاعری کا مستقل عنصر ہیں۔ ان کا تعلق کسی خاص شعری تحریک یا رویے سے نہیں ہے۔ تمثالیں ابتدائی سے شعری تجربے کی تکمیل اور ترسیل کا جزو مایفک رہی ہیں۔ ہر چند رومانی اور امیجسٹ شعرا نے عقلی پیکروں کو خصوصی اہمیت دی تھی، مگر اس سے یہ سمجھنا درست نہ ہوگا کہ انھوں نے ہی پہلی بار تمثالوں سے کام لیا تھا۔ اصل یہ ہے کہ انھوں نے تمثالوں کی اہمیت اور شعری تجربے میں ان کے غیر معمولی ردول کو دریافت کیا تھا۔ چون کہ وہ پیکروں کی قدر و قیمت سے پوری طرح واقف ہو گئے تھے، اس لیے انھوں نے دوسروں کی نسبت ان سے کام بھی زیادہ لیا تھا۔ اگر نہ دنیا کی تمام اساطیر اور قدیم عربی و مسکرت شاعری میں تمثالیں موجود ہیں، بلکہ بعض سوچوں کا خیال ہے کہ بیسویں صدی کے مغربی امیجسٹ شعرا قدیم عربی شاعری اور مجسمہ سازی کی قدیم روایت سے متاثر تھے۔

امیجسٹ اور رومانی شعرا کا پیکروں سے متعلق نقطہ نظر پیکروں کی ماہیت پر روشنی ڈالتا ہے۔ امیجسٹ شعرا پوری نظم و مختلف النوع حسی پیکروں (بصارت، لمس، شامہ، ساحت، ذائقہ) میں پیش کرتے تھے۔ ان کی نظر میں شاعرانہ تجربہ اپنی اصل میں حسی ہوتا ہے۔ لہذا نظم و حسی پیکروں میں پیش کرنا دراصل شعری تجربے کو بے کم و کاست کا ہر ترے کی سی کوشش ہے۔ ۱۸ویں صدی کے انگریز رومانی شعرا بھی امیجسٹ و تخلیقی عمل کا حصہ گردانتے تھے۔ وہ تو یہاں تک دعویٰ کرتے تھے کہ تمثالیں حقیقت تک پہنچنے، اسے دریافت کرنے اور

پھر مشکشف کرنے کا گزیرنا ریعہ ہیں۔ شاید اس لیے کہ تمثال ایک ساخت اور پیژن ہے اور حقیقت کو بھی ایک ساخت اور پیژن خیال کیا گیا۔

جیسا کہ پہلے بیان ہوا، ایچ اپنے ابتدائی مفہوم میں کسی شے، شخص، تصور یا کیفیت کی حسی ترجمانی کرتا ہے۔ دریں اپنی اصل میں حسی ہوتا ہے اور انسان کی پانچوں حیات میں سے کسی سے متعلق ہو سکتا ہے مگر یہ کسی شے یا شخص یا کیفیت کی نقل بہ مطابق اصل نہیں ہوتا۔ دوسرے لفظوں میں ایچ کو شے کا بدل نہیں سمجھنا چاہیے۔ یہ ایک اہم سوال ہے کہ ایچ اور شے کا یہی رشتہ کیا ہے؟ کیا ایچ ایک لسانی نشان (Linguistic Sign) کی طرح ہے جو لسانی فائر اور لسانی قانیذ میں بنا ہوا ہوتا ہے۔ اور کیا ایچ اور شے میں وہی تعلق ہے جو لسانی فائر اور لسانی قانیذ میں ہوتا ہے، جیسا کہ مانا۔ محض لسانی تعلق، اصل یہ ہے کہ ایچ اور ایک لسانی نشان ہے مگر کسی لسانی نشان کو ایچ کا ترجمہ کرنے اور لسانی طریقے سے نہیں ملتا۔ ایچ بالعموم مشابہت اور مماثلت کی منطق کے تحت وجود میں آتا ہے۔ اور یہ وہی منطق ہے جو استعارہ سازی اور مجازی زمر سل میں کارفرما ہوتی ہے۔ اسی بنا پر ایچ کا گہرا رشتہ استعارے اور علامت سے ہوتا ہے۔ بایں ہمہ کہ ایچ میں شے ہو بہو منعکس نہیں ہوتی۔ حقیقی دہن کی شرکت کی وجہ سے کسی شبی ایچ کے ذریعے نمائندگی اس شے کو بدل دیتی ہے۔ گویا ایچ کی "حسیت" میں ایک تجربہ پیدا ہو جاتی ہے، جو دراصل تخلیق کار کے "روئے ادراک" سے عبارت ہے۔ یہ زاویہ بڑی حد تک عمومی اور ایک حد تک خصوصی و انفرادی ہوتا ہے۔ عمومی ان معنوں میں کہ تمثال ساری شاعری کا مستقل عنصر ہے۔ اس لیے ہر شاعر، اسے درائشا حاصل کرتا ہے، درانفرادی اس مفہوم میں کہ شاعر کی شخصیت اور اس کا عصر تمثال سازی پر اثر انداز ہوتا ہے۔ یوں لفظی پیکروں تمثالوں کا مطالعہ شاعری کی ساخت کا مطالعہ بھی ہے اور مخصوص شاعر کیذنی میلانات کا تجزیہ بھی!

ان معروضات سے ظاہر ہے کہ غلطی پیکر کسی شے کی محض تصویر اور قافیہ مقام نہیں ہے۔ محض تصویر تو وصف نگاری یا Description ہے اور اس شے تک محدود ہے جسے لفظوں کے ذریعے مصوّر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ حقیقی غلطی پیکر یا شاعرانہ ایچ اس شے کو عبور کرتا ہے جس کے لیے پیکر اختیار کیا جاتا ہے۔ پیکر در حقیقت شے کو منعکس کرنے کے بجائے اسے منقلب کرتا ہے۔

مذکورہ باتوں کی وضاحت روبن سکیلٹن (Robin Skelton) کی پیش کردہ تمثالوں کی تین انواع سے ہوتی ہے۔ اس کے مطابق تمثالیں تین قسم کی ہیں: ادبی، ثانوی اور ثالثی۔

اولی تمثالیں ہماری حقیقی دنیا کا پرتو ہیں۔ یعنی یہی تمثالیں جو ہماری ارد گرد کی مادی دنیا کی تصویر یا Description پیش کرتی ہیں۔ یہ تمثالیں ارد گرد کی دنیا کی لسانی قافیہ مقام ہوتی ہیں۔ ان میں شاعر یا شاعری

کے حکمرانی احساساتی شرکت نہ ہونے کے برابر ہوتی ہے۔ وہ ایک غیر جانب دار ناظر یا بیان کنندہ ہوتا ہے۔
 ثانوی تمثیلیں اولی تمثیلاتوں کا پرتو ہیں۔ جس طرح اذن تمثیلاتوں سے خارجی دنیا کا ایک حسی خیال فی
 الفور پیدا ہوتا ہے، اسی طرح ثانوی تمثیلاتوں سے اولی تمثیلاتوں کا خیال جنم لیتا ہے۔ اولی تمثیلاتوں کا کوئی مفہوم
 خارجی مادی دنیا کے بغیر متعین نہیں ہوتا اور ثانوی تمثیلاتوں میں کوئی معنی اولی تمثیلاتوں کو حوالہ بنائے بغیر پیدا نہیں
 ہوتا۔

ثالثی تمثیلیں ثانوی تمثیلاتوں کا پرتو ہیں اور اولی تمثیلاتوں سے دور رہے دور ہیں اور خارجی دنیا سے حسی
 دور رہے کے فاصلے پر ہیں۔ چنانچہ یہ خود گفتنی ہیں۔ یہ حقیقی دنیا کے مقابل ایک فنی دور ملاحظہ دنیا ہیں، ان کے
 اپنے مضامین اور قوانین ہیں۔

اذن تمثیلاتوں سے معروضی شاعری (Objective Poetry) پیدا ہوتی ہے، جو فطری مناظر اور
 سماجی رسومات کی تصویر کشی پر مبنی ہوتی ہے۔ اس کی مثال بہار سے یہاں نظیر، انیس اور حالی کی منظومات ہیں۔
 ثانوی تمثیلاتوں کے استعمال سے شاعری میں تشبیہ و استعارہ کا انداز پیدا ہوتا ہے۔ یہ تمثیلیں کسی نہ کسی شے کی لمبیدہ
 ہوتی ہیں۔ نمایندگی واضح ہوتی، استعارہ ہے۔ جب کہ ثالثی تمثیلاتوں سے علامت جنم لیتی ہیں، جو کسی شے کی لمبیدہ
 نہیں بلکہ خود گفتنی ہوتی ہے۔ استعارے کا مفہوم کسی دوسرے پر منحصر ہوتا ہے مگر علامت کے معانی خود اس کے
 بطن سے برآمد ہوتے ہیں۔ دن تمثیلاتوں سے امر معروضی شاعری پیدا ہوتی ہے تو ثانوی تمثیلاتوں سے تمثیلی شاعری،
 جب کہ ثالثی تمثیلاتوں سے علامتی (اور بصیرت کی) شاعری جنم لیتی ہے۔ علامتی تمثیلاتوں میں Pnordial
 Images بھی شامل ہیں جو اجتماعی، شعور سے برآمد ہوتے ہیں اور جو نوع انسانی کا مشترک ثقافتی سرمایہ ہیں۔
 یہ تیس طرح کی تمثیلیں شاعری کی تین قسموں میں فرق تو کرتی ہیں، مگر ضروری نہیں کہ ایک شاعر کے
 یہاں ایک ہی قسم کی تمثیلیں موجود ہوں۔ ایک ہی شاعر، بعض اوقات ایک ہی نظم میں تینوں قسم کی تمثیلیں موجود
 ہو سکتی ہیں۔

برائے حتمی تحقیق کار کے ہاں پرتو تمثیلیں یا غلطی پیکر اپنی بنیادی صورت اور علامات کے ساتھ بہ تکرار
 ظہور کرتے ہیں۔ انہیں Thematic Images کہا جاسکتا ہے۔ مخصوص پیکروں سے اس قسم کے نفسیاتی
 اور جذباتی محرکات ہوتے ہیں، اس لیے ان پیکروں کے مطالعے سے اس تحقیق کار کی اہم تخلیقی جہت کا سراغ
 لگایا جاسکتا ہے۔

ان گزارشات کی روشنی میں سب قرائن کے غلطی پیکروں کے تجزیاتی مطالعے کی کوشش کی جاتی ہے۔
 فراق غزنوی اور نظم دانوں کے شاعر ہیں۔ انہوں میں انہوں نے معرۂ نظم کی بیست و دو باغی کو اختیار کیا

ہے۔ آزاد نظم سے نہیں رغبت پیدا نہیں ہوئی۔ جاں کہ فراق کا عہد وہی ہے جو اردو آزاد نظم کے ناموں (میرا جی، راشد، اختر، الایمان، مجید امجد) کا ہے۔ اس کی وجہ غالباً رویت سے ان کی قلبی وابستگی (روایت پرستی نہیں) ہے۔ غزل اور نظم میں غلطی پیکروں کے ظہور کے ذریعہ جدا جدا ہوتے ہیں۔ غزل میں عمومیت اور نظم میں خصوصیت ہوتی ہے۔ غزل میں اختصار، ایجاز اور انقطاع اور نظم میں تفصیل و تسلسل ہوتا ہے۔ غزل و نظم کے یہ مزاجی اوصاف دونوں کی مہجری پر غیر معمولی اثر ڈالتے ہیں۔ عمومیت کی وجہ سے غزل کے غلطی پیکروں کا ایک بڑا ذخیرہ مستقل حیثیت رکھتا ہے اور ایجاز و انقطاع کے سبب غزل کے پیکروں میں بھی ایما بیت اور ایک قسم کا عدم تسلسل ہوتا ہے۔ غزل کے پیکروں کے نقوش، صمد اور ان میں خدایت ہیں، قاری کی متخیلہ ان نقوش کو واضح بناتی اور ان میں رنگ بھرتی ہے۔ اس کے مقابلے میں نظم کے پیکر بڑی حد تک منفرد، واضح اور مربوط ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں غزل کے چکر یا ٹیکر اور نظم کے میکر و ہوتے ہیں۔

فراق نے اپنی غزل میں اردو قاری غزل کی مستقل مہجری کو برتا ہے۔ غزل کی مستقل مہجری کو دونوں تمشاؤں کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اور مہجری کے سلسلے میں کسی شاعر کا نام یہ ہے کہ وہ کہاں تک اولی تمشاؤں سے ثانوی تمشاؤں میں در ثانی سے ثانوی تمشاؤں میں اخذ کرتا ہے۔ سو دیکھنے والی بات یہ ہے کہ فراق نے کہاں تک غزل کی مستقل مہجری کو اپنی متخیلہ کی حدت سے پکھڑانے اور ان سے ثانوی غلطی پیکر ڈھانسنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ (اقبال اور فیض نے غزل کے اسلوب میں جو انقلاب برپا کیا تو دور اصل غزل کی دونوں تمشاؤں کو ثانوی تمشاؤں میں مقلوب کرنے کے اقدام کے سوا کچھ نہیں تھا)۔

غزل کی چند اہم ادبی تمشائیں یہ ہیں جنہیں فراق نے اپنی غزل میں برتا ہے۔ اس تمشاؤں کو چار انواع میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

۱۔ بلا واسطہ تمشائیں

جن سے کسی شے کا پیکر براہ راست اور فی الفور ذہن میں آتا ہے۔ مثلاً کلمت و نور، مہر و ماد، شمع، حیرہ و سر، خرابہ، افلاک، گلشن، چٹم، شام، شب، سمندر، بحر، درہ گزر۔

۲۔ منتشر/بالواسطہ تمشائیں

جو بلا واسطہ طور پر کوئی صحیح اظہار دیتی ہیں۔ انہیں تجریدی تمشائیں بھی کہا جاسکتا ہے۔ مثلاً خواہش،

آرزو، عشق، حسن، منزل۔

۳۔ مخلوط تشالیں

الفاظ کا وہ مجموعہ جس میں فقط ایک تشال ہو۔ مثلاً لطف، نگاہ چشم، سخن، حسن، بیاں، حریر، غیب، لطف، یہاں، لفظ، ہجر، صبح، ازل۔

۴۔ مرکب تشالیں

الفاظ کا وہ مجموعہ جس میں ایک سے زائد تشالیں ہوں۔ مثلاً گیسوئے جاناں، شام، کاسیا، گردش، انداک، نرم گامی، حسن، دھواں، دھواں، شام، در فردوس، شب، بے کدوا، پردہ ہائے ساز دل۔
ان سب کو اور غزل کی سیکڑوں دوسری تشالوں کو فراق نے اپنی غزل میں برتا ہے۔ چوں کہ ہر تشال ایک زاویہ نگاہ ہے، جبکہ بعد حدید تنقید کی اصطلاحات میں ہر تشال کو ایک "نوز" قرار دیا جا سکتا ہے جو غزل کی شعریات کی تشکیل میں اہم تر دارا کرتا ہے۔ سوان تشالوں کو برتنے کا مطلب ایک مخصوص زاویہ نگاہ کو اختیار کرنا ہے۔ فرق نے اس طرح کلاسیکی غزل کی شعریات اور زاویہ نگاہ سے اپنا رشتہ جوڑا ہے (باخصوص میر کے زاویہ وراک کو فراق نے اپنا راہ نہ بنایا ہے)۔ اگر فراق سب تک محدود رہتے تو کوئی کارنامہ سرانجام نہ دیتے اور ان کا شمار جدید اردو غزل کے راہ ساز شاعروں میں نہ ہوتا۔ وہ روایت کے بے کنار ریگز میں بے نشان ہو کر رہ جاتے۔ فراق کو جس چیز نے بے نشان ہونے سے بچایا، وہ ان کی تخلیقی قوت اور تنقیدی تجرباتی صداقت تھی۔ فرق کے باطن میں قوت تخلیق، شرر کی مانند نہیں، اشعار کی طرح تھی، جس میں تپش بھی تھی اور روشنی بھی اور اس روشنی کے بد رکوان کے غیر معنوی تنقیدی شعور نے برابر وسیع کیے رکھا۔ ان کا تنقیدی شعور کثیر، لہجہ تہا اور اس کی ایک اہم جہت خود غزل کی شعریات اور امکانات کے عرفان سے مہارت تھی (فراق نے اردو غزل کو کئی دہائیوں کی عشقیہ شاعری کے عنوان سے دوا بہم کرتا میں بھی تصنیف کی)۔ اس عرفان کا اظہار ان کے ایک شعر میں بھی ہوا ہے۔

کار مرقع ساز نہیں فن شاعری

لیتا ہے لفظ غزل میں نیا جنم

اس شعر کے مفہوم کا پہلا راست تعلق غزل کی امیجری سے بھی ہے۔ یعنی محض غلطی پیکروں کو مودوں مصرعوں میں ٹانگ دینے سے "شعر" نہیں ہوتا۔ شعر ایک زندہ نامیاتی وجود ہے، جس کا ہر لفظ سانس لے رہا ہوتا،

مہک چھوڑ رہا ہوتا، کھنک رہا ہوتا اور حدت و جلالت کا احساس دل رہا ہوتا ہے۔ شعر سے باہر لفظ مرادہ تو نہیں ہے مگر وہ ایک خاص تناظر میں معنی کی ایک خاص لودے رہا ہوتا ہے۔ ایک حقیقی شاعر اس تناظر کی قلب ماسیت کو دیکھتا ہے اور اب وہی شے معنی کی ایک نئی جگہ کا علم بردار بن جاتا ہے اور نیا جنم لے لیتا ہے۔ لفظی پیکر کے حوے سے دیکھیں تو جب تک وہ شعر سے باہر ہے تو وہ یک "پابند پیکر" (Tied Image) ہے اور اپنے لغوی (Literal) یا مخصوص معنی اور آتی، لسانی مفہوم سے بندھا ہے، مگر جب وہ شعر کا حصہ بنتا ہے تو "زاد پیکر" (Free Image) میں متغلب ہو جاتا ہے اور نئے استعاراتی (Figurative) معانی کا دل ہو جاتا ہے۔ وہ یک زندہ وجود کی طرح اپنی نوع کے افراد سے آزادانہ اور نئے رشتے قائم کرتا ہے۔ اب فراق کی غزل سے یہ شعرا دیکھیے جن میں لفظی پیکر "زادہ" ہو گئے ہیں!

ظلمت و نور میں کچھ بھی نہ محبت کو ملا
آج تک ایک دھندلکے کا ساں ہے کہ جو حق
رس میں ادبا ہوا لہراتا بدن کیا کہنا
کرو نہیں لیتی ہوئی صبح چمن کیا کہنا
دل کے آئنے میں اس طرح اترتی ہے نگاہ
جیسے پانی میں لپک جائے کرن کیا کہنا
پنکھڑی دیکھی ہے ان ہونٹوں کی اے اہل چمن
اس دو برگ سرخ پر گلشن لا سکتے تھے ہم
جہینا ناز پہ قطرے عرق کے
ستارے جھللائے ہیں لب بام
دبے پاؤں ہوا بن کر وہ جب دل میں سکتا ہے
یہ صحرا چوبک پڑتا ہے جو پتا بھی کھڑکتا ہے
خیال کیسے جاؤں کی دھتیں مت پوچھ
کہ جیسے پہلا جاتا ہے شام کا سایا
مرو حق پیش کو پھر دار و درن پر کھینچا
اک ستوں اور گرا ایک چراغ اور بجھا

جنگِ عالم کا خاتمہ مت پوچھ
 اک قیامت ہے آندھیوں کا آواز
 دلوں کو تیرے تجسم کی یاد یوں آئی
 کہ جگمگا اٹھیں جس طرح مندروں میں چراغ
 صدائے دل ہوئی محبت حریف ضربِ کلیم
 میں ڈر رہا تھا کہ پتھر سے شیوہ نکرایا
 زمانے بھر میں محبت کا نام روشن ہے
 اسی چراغِ سر رہگور کو دیکھتے ہیں
 نہ سرد ہو سکے آتشِ کدے محبت کے
 مجھے دلوں میں بھی دھن شرر کو دیکھتے ہیں

ان شعراء میں جو پیکر و نما ہوئے ہیں ان میں سے اکثر ہماری پیکر ہیں۔ تاہم کچھ سہمی اور متحرک پیکر بھی موجود ہیں۔ ہر شاعر کے ہاں ہماری پیکری زیادہ ہوتے ہیں۔ غالباً اس لیے کہ سب سے زیادہ فعال ہی بھارت ہے اور دیکھنے کا عمل ہمہ گیر اور مکمل عمل ہے۔ صرف شاہدِ دنیا نظر اور تشاشکی بن کر ہی نہیں دیکھا جاتا۔ تخیل، تصور اور خواب بھی دیکھنے کی صورتیں ہیں۔ یوں دیکھنے کی زد میں جہان گیر بھی ہے اور جہان صغیر بھی! غور کریں تو فراق کے غزلِ ہلا اشعار میں ظاہر ہونے والے پیکر دو قسم کے ہیں۔ ایک قسم کے پیکر وہ ہیں جو کسی خیال کو مجسم کرنے کی خاطر بنائے گئے ہیں۔ شعر کے پہلے مصرعے میں خیال کو ظاہر کیا گیا ہے اور دوسرے مصرعے میں اس کی تصویر بنائی گئی ہے۔ گویا خیال کو دیکھے دکھانے کا سامان کیا گیا ہے۔ تجرید و تجسیم میں اتنا زیادہ تشبیہ و تشبیہ میں اور روح کو بدن میں مقید کرنے کا چارہ دیا گیا ہے تا کہ خیال کو صرف معرضِ خیال میں ہی نہ رہا یا جائے اسے دیکھا اور محسوس بھی کیا جاسکے۔ اور یہی تشاشکی شاعری کا بنیادی وظیفہ ہے کہ وہ حسیات کو متحرک کرتی ہے۔ عمومی طور پر بھی شاعری سے حاصل ہونے والی بنیاداتی مسرت حسی پیکروں کی ہی مرہون ہے۔ ویسے بھی دیکھا جائے تو ہر خیال صورت کا ہی زائید ہوتا ہے۔ نئی تنقیدی تصوری میں تو خیال کا کوئی آزاد وجود نہیں ہے۔ وہ سانی ساخت اور ثقافتی نشانیات کے تابع ہے۔ فراق کے ان پیکروں میں مثلاً بہت کو بنایا بنایا گیا ہے، خیال (کی جست) اور پیکر کی (صورت کی) مشابہت۔ یوں ان کی نوعیت بڑی حد تک تشبیہی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ پیکر "پابند پیکر" ہیں۔ بڑی حد تک یہ اپنے بنیادی لغوی مفہوم سے وابستہ ہیں اور ایک حد تک ان میں ایمائیت (Suggestiveness) ہے۔ اس قسم کے پیکروں کی نمایاں مثال یہ شعر ہے۔

جنگ عالم کا خاتمہ مت پوچھ

اک قیامت ہے آندھیوں کا انداز

یعنی عالمی جنگ (پہلی اور دوسری۔ فراق نے دونوں جنگیں دیکھیں) جب ختم ہوئی ہے تو دنیا نے انسانیت کو جو صورت حال درپیش ہوئی ہے، وہ بین و سیک ہے جیسی آندھی نہ کھٹنے کے بعد ہوئی ہے۔ ہر منظر، چہرہ، ہر آلود ہوتا ہے؛ ہر شے تال و پال اور ٹوٹی ہوئی ہے۔ ہر سمت ویرانی، بے بسی، وحشت چھائی نظر آتی ہے۔ جو سوک آندھی اشیاء مناظر کے ساتھ کرتی ہے، وہی سوک جنگ میں افراد کے جان و مال، اخلاقی اور تہذیبی اقدار کے ساتھ ہوتا ہے۔ گویا اس شعر میں ایک خیال کا ”مفہوم“ اس کے تشبیہی پیکر کے مفہوم سے پوری طرح منسلک ہے۔ فراق کے دوسری قسم کے پیکر نوعی اعتبار سے استعاراتی ہیں، یعنی کسی ایک واقعے، منظر یا کیفیت (جو یہاں خود محسوس ہو) کے لیے حسی پیکر وضع کیے گئے ہیں اور دونوں میں رشتہ ”تمثیل“ (Analogy) کا ہے۔ یہ پیکر ”آر او پیکر“ قرار دیے جاسکتے ہیں۔ اس لیے کہ دو حسی پیکر ایک دوسرے کے رد و رد آ کر دو آنکھوں کی صورت اختیار کر گئے ہیں اور عکسوں کا ایک سلسلہ قائم ہو گیا ہے۔ تاہم یہ سلسلہ رشتہ ای نہیں ہے کہ ہر آنکھ میں ایک حد تک ہی منعکس کرنے کی صلاحیت ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ فراق کے یہ پیکر مدامت کے درجے کو نہیں پہنچتے، استعارے کی سطح پر ہی رہتے ہیں۔ فرق نے اپنے اشعار میں پہلے ایک حسی صورت حال، کوئی منظر یا کسی حسی کیفیت کو پیش کیا ہے اور پھر اس کے احضار یا نمائندگی کے لیے ایک پیکر تراشا ہے۔ دل کے آنکھوں میں نگاہ کا ترما ایک کیفیت ہے، اس کے لیے وہ پانی میں سرن کے ٹپک جانا کا پیکر لاتے ہیں۔ جبین ناز پر عرق کے قطرے ایک منظر ہے۔ اس کی نمائندگی وہ بزمستانوں کے بھللا سے کرتے ہیں۔ دلوں کو قہقہہ کا یا دنا بھی ایک کیفیت ہے، اس کو مصراع کرنے کے لیے وہ مندروں میں چر اغوں کی جگہ مگاتے کی تمثیل لاتے ہیں۔ دیکھا جائے تو کیفیت یا منظر، رو بن سکیموں کی تقسیم کے مطابق آؤں پیکر ہے اور اسی کیفیت منظر کی تمثیلی ترجمانی کرنے والے پیکر ثانوی پیکر ہے۔ یعنی ثانوی پیکر کے مفہوم کے سارے زوایہ اولی پیکر سے برآمد ہوتے ہیں، مگر کچھ اس طور کہ وہ اولی پیکر کو بھی روشن کرتے چلے جاتے ہیں۔ مثلاً یہ دیکھیے کہ دلوں کو قہقہہ محبوب کا یا دانا مندروں میں چر اغوں کے جگہ مگاتے کے مثل ہے۔ گویا اس اندر کی طرف ہے جس میں شام کی تاریکی اتر آئی ہو، اور قہقہہ یار کا معروضی بل زرد چر اغ ہے۔ جس طرف مندر میں کئی ننھے منے چر اغ جگہ مگاتے ہیں تو مندر میں ایک انوکھی ملامت روشنی پھیل جاتی ہے۔ اسی طرح بجھے ہوئے دلوں کو قہقہہ کی یاد روشن کر دیتی ہے کہ قہقہہ (جو قہقہہ اور مسکراہٹ سے مختلف مظہر ہے) نور صحبت لیے ہوتا ہے۔

یوں تو حسی پیکر ہمیشہ دنیا کے ہر شاعر کے یہاں مل جاتے ہیں کہ ان کا براہ راست تعلق شاعرانہ

اور اک سے ہے، تاہم فراق کی حسی تشالوں سے دل چسپی کا ایک خصوصی پس منظر بھی ہے۔ فراق شاعر اردو کے
تھے مگر ان کی دسی دنیا ایک کثیر القوی سماج کی، نندگی (دیسی اردو بھی ایک کثیر القوی سماج کی ہے)۔ ان کا دہنی
فکری و پیر اردو، فارسی، سنسکرت اور مغربی ادب کے تجزیاتی مطالعے سے متشکل ہوا تھا۔ اس سے فراق کے یہاں
کثیر القوی نظری اور وسعت ظرف ہی پیدا نہیں ہوئی تھی اور وہ فنی عصبيت اور فرقہ ورايت کے بے لوث فنی ہم آہنگی
کے طمر برداری نہیں بنے تھے بلکہ انھوں نے ان تینوں ادبی روایات کے، اختلاسی عناصر کا شعور بھی حاصل کیا تھا
اور اس شعور سے شرات اردو شاعری کو متقل کرنے کا اقدام بھی کیا تھا۔ مثلاً انگریزی شاعری کے مطالعے نے انھیں
باد کر یا تھا کہ اردو کی غیر مقلی شاعری انگریز ہینک ورس کی اس تکنیک سے محروم ہے، جس سے نظم ایک سذول
مناسب جسم کی، نند بن جاتی ہے۔ انھیں اس بات کا بھی گھٹھا کہ اردو نظم انگریزی شعرا، میتھیو آرنلڈ، ٹینیسن،
کینیس، براؤننگ، سپنک وغیرہ کی نظموں کے سامنے کم تر ہے۔ سنسکرت اور فارسی ادب کے مطالعے کے بعد بھی
انھیں اردو شاعری کی کم، مقلی کا احساس ہوتا تھا۔ چنانچہ وہ اردو دالوں کو قسمی داس، کان داس، حافظ اردو،
ڈانٹے اور درجل کے اسالیب کی طرف متوجہ کرتے رہتے تھے۔ انھیں اردو کی غیر مقلی شاعری میں جس کی کار یادہ
احساس تھا، وہ ارفع سنجیدگی (The Higher Senousness) اور پیکر سازی کی صلاحیت ہے۔ اس کی تو
پورا کرنے کے لیے انھوں نے، ہندو، آدمی رات، جگنو، پرچھائیں جیسی نظمیں تخلیق کیں، جن میں ہندوستانی
مناظر (اور ثقافتی رسومات) سے، خود اسجری کو بہ استعارہ پیش کیا۔ آگے بڑھنے سے پہلے ان کی نظموں سے یہ
نکالے دیجیے:

اسی زمین سے ابھرے کئی علوم و فنون
فراز کو ہ ہ حال، یہ رودنگ و جمن
اور ان کی گود میں پر درد کار دالوں نے
یہیں رموز غرام سکون نما سکھے
نیم صبح جمن نے بھیرویں بھیڑی
یہیں وطن کے ترانوں کی وہ چوہیں پھونکیں

(ہندو)

سیاہ بجز ہیں اب آپ اپنی پرچھائی
زمین سے تار و انجم سکوت کے بیتار
جدھر نگاہ کریں اک اقدار گم شدی

اک ایک کر کے قسروہ چراغوں کی چمکیں
 جھپک گئیں جو کھلی ہیں جھپکنے والی ہیں
 جھٹک رہا ہے پڑا چاندنی کے وہ چمن میں
 ریلے کیف بھرے منظروں کا جاگتا خواب
 لٹک چہ تاروں کو نکلی جھابیاں آئیں

(آدھی رات)

فراق کی متعدد دوسری نظموں اور نثری عیون میں بھی "ہندوستانی نظمی ہیکر" اپنے پورے جہاں اور
 ممکنات کے ساتھ موجود ہیں۔ غزل کے دیگر ملی العود مستعد رہتے ہیں مگر نظم کے ہیکر انفرادی، درجہ اول ہوتے
 ہیں۔ یہ بات اصولی طور پر ہی درست نہیں، اس کی تائید و تصدیق فراق کی غیر منظم نظموں سے بھی ہوئی ہے۔
 فرق نے اپنی نظموں کی "ہندوستانی-مہجری" کی بدولت ایک سڈوں مناسب جسم بنانے کی کوشش
 کی تھی تو اس کا سبب جہاں اردو نظم و مغرب کی بڑی نظموں کے مقابل لانا تھا، وہاں ہندوستان کی حقیقی ثقافتی روح کو
 نظم کے "سڈوں مناسب جسم" میں جاری و ساری کرنا بھی تھا۔ یہ بات بہ بر حال بحث طلب ہے کہ فرق اپنی اس
 کوشش میں کہاں تک کامیاب ہوئے۔ فرق نے حسیار فحہ سنجیدگی کا نام دیا ہے، وہ دور اصل زندگی کو یک وسیع
 تناظر میں دیکھے، سمجھنے اور برتنے کا رویہ ہے؛ بنیادی اور بڑے انسانی مسائل پر نظر کرنے کا عمل ہے۔ فرق نے
 اسی رفیع سنجیدگی کا رویہ اختیار کر کے ہندوستانی روتے کے اسرار و کثرت میں سیاحت کی۔ چنانچہ فراق کی نظموں کے لفظی
 ہیکر محض اپنے غم و غم سے ہی ہندوستانی نہیں، ان کے رُپ و پ میں بھی ہندوستانیات لہو بن کر دوڑ رہی ہے۔ اس
 سے یہ ہیکر "زندہ" ہو گئے ہیں؛ یہ گنگا ستے میں بہتے گئے ہیں، بہتے بہتے بارہا۔ فراق نے قدیم ہندو تہذیب کے
 مطالعے سے یہ دریافت کیا تھا کہ حقیقی زندگی ہی مادی، سانس لیتی زندگی ہے۔ آدمی جس مسرت اور آئندہ کا ہمیشہ دل
 کی گہرائیوں سے جو یا ہوتا ہے، وہ زندہ اور دھڑکتی حیات سے وابستگی سے ہی اسے ملتا ہے۔ قدیم ہندو تہذیب کی
 اس میں ہی اس "مادی عقیدے" پر ہے۔ چنانچہ قدیم ہندی ادب (جسے سنسکرت روایت کہنا زیادہ درست ہے)
 میں المیہ موجود ہی نہیں ہے۔ شاید المیہ وہاں ہوتا ہے جہاں زندگی کو خود زندگی کی آنکھ سے دیکھنے کے بجائے ایک
 قسم کے مادر اسے زندگی، زویہ سے دیکھنے کی روایت ہو، جب کہ قدیم ہندی ثقافتی روتہ زندگی کو خود زندگی کی نظر
 سے، ارضی اور مادی زویہ سے دیکھنے سے عبارت ہے اور اسی بنا پر نشانیہ ہے۔ فراق کی شاعری در شاعرانہ
 دوارک اور شاعرانہ مہجری میں نشانی جو یک سدا بہار کیفیت ہے، اس کا سرچشمہ ہندی ثقافتی روح ہے۔ فراق
 نے اپنے متعدد شعراء میں زندگی کے مادی اور ارضی ہونے کے تصور اور عقیدے کو پیش کیا ہے:

مری نشست ہے زمیں
 غلہ نہیں ارم نہیں
 کیا بتائیں زمین کی رفعت
 بارہا آسمان پر بھی گئے
 یہی دُنیا ہے اس کی راہگزر
 آسمان آسمان تلاش نہ کر

کھا گئے اے دائے فردوسِ خیال کا فریب
 ورنہ اس دھرتی کو ایک جنت بنا کتے تھے ہم

فراق و جسم اور زمین کی اہمیت باور کرنے کی ضرورت اس لیے پیش کی کہ انہیں شدید احساس تھا کہ خود ہندوستان نے اپنی رون کو کم کر دیا ہے۔ نیز ترقی پسند تحریک سے وابستگی نے بھی انہیں زندگی کی حقیقت کو مادی خیال کرنے پر مائل کیا تھا۔ اسی سے ان کے ہاں ایک سیکور اور روشن خیال زاویہ نظر پیدا ہوا۔ یہ زاویہ نظر کی ایک نظریہ حیات کو حتمی اور اصل قرار دے کر دوسرے نظریوں کے ضمن میں کسی مصیبت کا شکار نہیں ہوتا۔ یہ اپنی اقدار کی زد سے ہم آہنگی اور امتزاج کا حامی ہوتا ہے۔

فرق کی شاعری میں نشاط کی جو ایک مستقل رو ہے اور جو ان کے منطقی پیکروں سے بھی جھلکتی ہے، اس کا میدی سرچشمہ ہندی سنسکرت شعریات ہے۔ فراق کے ہاں سنسکرت شعریات Conceptual Image کا درجہ حاصل ہے۔ یہ وہ اصل الاصول ہے، جو ان کے شاعرانہ و فکری رویوں کو محضین اور منضبط کرتا ہے۔ در سنسکرت شعریات نشاطیہ ہے، اس کی زد سے تند، مسرت اور اسن ہست کے جملہ مظاہر کا جو ہر اصلی ہے۔ اس جو ہر کورس (Rasa) کا نام ہے۔ رس تمام موجودات کی روح، جو ہر اور آفاقی اصول ہے۔ اگر ایسا ہے تو پھر زندگی میں دکھ اور الم کا جواز کیا ہے؟ اس کا جواب یہ دیا گیا ہے کہ دکھ چیزوں میں نہیں، چیزوں کے ساتھ انسانی رویے کا پیدا کردہ ہے۔ انسان کی امانیت، خود پسندی اور غلبہ پر جینی دکھ کا باعث ہے۔ ان کا شکار ہو کر انسان مظاہرہ موجودات کے رس سے دور ہو جاتا ہے۔ سو دکھ اصل سے دوری میں ہے۔ جو نہیں جانتا (اور اس لیے نہیں جانتا کہ وہ غرض اور خود پسندی میں مبتلا ہے) وہی دکھی ہے۔ جبذا اگر توی اپنا رویہ بدل لے تو رس کی اصل تک اور

نشاط بدنی کی منزل تک پہنچ سکتا ہے (یوں دیکھیں تو ہندی فلسفہ وجودی فلسفے کے برعکس ہے)۔ مسکرت جمالیات کا دوسرا اہم وصف یہ ہے کہ اس میں حسی اور روحانی مسرت میں فرق نہیں کیا گیا۔ جہاں یہ فرق قائم کیا جاتا ہے وہاں یہ دونوں متقابل اقدار ہوتی ہیں اور بالعموم باہم متضاد ہوتی ہیں۔ ایک کو دوسرے کے پیمانے سے ناپا اور مسترد کیا جاتا ہے۔ مگر ہندی شعریات میں بدن ہی روح اور روح ہی بدن ہے۔ روح بدن سے انفصال نہیں بدن کی معاون و رہم پیدا ہے، سو وہ قوت اور صلاحیت ہے جو حسی اور جمالیاتی مسرت کشید کر کے بدن کو سرشار کرتی ہے۔ یوں ہندی شعریات مادی واقیعت سے وابستہ ہونے اور آئندہ اور مسرت پانے کا کچھ عمل دیتی ہے۔ یہ زیادہ نظر فرق کی ترقی پسندی سے متضاد نہیں، بلکہ اس کا معاون تھا۔ مگر یہ عجیب بات ہے کہ فراق کا مرکزی شعری نظام ترقی پسندی سے زیادہ ہندی فلسفے سے مستفیر ہوا تھا۔ فراق کا شاعرانہ شعور جس رچے ہوئے تہذیبی احساس فکر و فکر پر پہنائی اور ہندی کا ترزدہ مند تھا وہ فقط مارکسزم پر انحصار کرنے میں ممکن انحصار نہیں تھی۔ اس امر کا اعتراف فرق نے محمد طفیل (مدیر نقوش) کے نام ایک خط میں کیا ہے۔

مسکرت روایت میں نشاط کا تصور رومی ورجسانی لذت کا اثبات تو کرتا ہے، مگر فقط اسی تک محدود نہیں ہے۔ نشاط ایک اکہری حقیقت نہیں ہے۔ عنصر ہیرا بھی نے وضاحت کی ہے کہ ہندی جمالیات میں انبساط اکائی کی شکل میں نہیں ہوتا۔ انہوں نے انبساط نشاط کے دس تاثرات گنوائے ہیں:

- ۱۔ ادبھت (الوکھا) جس سے تفریح قلب پیدا ہوتی ہے۔
- ۲۔ بھیا تک جو اضطراب قلب کا باعث ہے۔
- ۳۔ واسلیہ جس سے قلب کو شادابی ملتی ہے۔
- ۴۔ یاشیدا/حزاج جو لطف کا سبب ہے۔
- ۵۔ رور (غضبناک) جو قلب کو آزار پہنچاتا ہے۔
- ۶۔ وچھس (کریہ) جو قلب کی بے کئی کا باعث ہے۔
- ۷۔ شرنگار جس سے قلب کو نشاط ملتی ہے۔
- ۸۔ ویر جس سے قلب میں جوش پیدا ہوتا ہے۔
- ۹۔ شانت جو قلب کو سکون بہم پہنچاتا ہے۔
- ۱۰۔ کرن جس سے قلب گداز ہوتا ہے۔

گویا نشاط ہے تو مسرت، مگر اکہری اور سٹی نہیں۔ اس وضاحت کے بعد فراق کے یہ شعرا دیکھیے:

جس پیکر نشاط کی رگ رگ ڈھکی نہیں

اس کی خوشی کو غور سے دیکھو خوشی نہیں
 خبیثی سے پوچھ کے آنکھوں سے ایک غم
 کر لے حیات عشق کو شائستہ الم
 سر خوشی میں بھی چمک اٹھتا ہوں
 ترے غم کی نشانیاں نہ گھٹیں
 غم شاعر ہے کائنات نشاط
 یہ خزاں سو بہار پہ بھاری
 نغمہ تبسم صبح بہار تھی لیکن
 پہنچ کر منزل جاناں پہ آنکھ بھر آئی

یہ کہنا تو مشکل ہے کہ فراق نے سنسکرت شعریات کے تمام اجزاء کو اپنے شاعرانہ قلم میں قلمبند کر لیا تھا، تاہم یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ بنیادی اجزاء ان کی شاعری میں سرور عاثر ہوئے ہیں۔ یہ دعوہ کرتا بھی مشکل ہے کہ یہ بیانی اجزاء بھی قابلِ رشتہ تخلیقی شان سے فراق کے یہاں عاثر ہوئے ہیں۔ بہر کیف فراق کے مذکورہ اشعار کا "Conceptual Image" جماعہ مدین ہے: خوشی اور غم نشاط و رمل کی یک جہتی۔ گویا فراق کے یہاں نشاط، نفس کی کوئی سطح اور اکہری کیفیت نہیں بلکہ پچیدہ اور تیز و کیفیت ہے۔ اسے نفس انسانی کی ایک بھاتی حالت کے بجائے ایک طرزِ احساس و در ادیہ اور اک قرار دینا زیادہ مناسب ہے، جسے نہ صرف استقرار حاصل ہوتا ہے بلکہ جو مختلف و متضاد حالتوں کو برابر مہذب کرنے پر بھی قادر ہوتا ہے۔ سو یہ نشاطیہ طرزِ احساس فقط لذت کا طالب نہیں، الم کا بھی خیر مقدم کرتا ہے۔ یہ رویہ الم کو بے دلی سے قبول کرنے کا نام نہیں بلکہ زندگی کی اسکی سچائی کے طور پر قبول کرنے کا نام ہے، جس سے مغرض نہیں مگر جسے مسرت کی ایک رفیع سطح کے حصول کی منزل بنایا جاسکتا ہے۔ الم کو پوری خوش دلی اور تخلیقی ارتکاز کے ساتھ سمیٹنے کے بعد ہی خوشی میں گہرائی پیدا ہوتی ہے۔ جس نے پورا غم نہیں جھیل سکتا وہ پوری خوشی سے بھی محروم ہوتا ہے۔ گویا اپنی رگوں میں نشاط کی جواہر رواں ہوتی ہے، وہ غم کے روبرو آٹھنا ہوتی ہے۔ یہ طرزِ احساس عشق کا دوسرا نام ہے۔ جو پوری کائنات کو حسن گردانتا ہے اور اس سے پوری شدتِ احساس سے وابستہ ہوتا ہے۔

حسن ہی حسن بھری دنیا ہے

عش بھری دنیا کا مہاگ

اس طرح فراق نے عشق کی بھی تہذیب کی۔ عشق کی جنسی بنیاد کو برقرار رکھتے ہوئے اس میں لطافت،

شائستگی اور سہر کی پیدا کی۔ محی فرق کا عشق ان کے نشاط کی طرح اکبر انہیں، پے چیدہ اور تہ دار ہے۔ فراق کی شاعری کی ساری تشلیس اسی طرز، حساس کی شاخ پر کھٹنے والے گہبے رنگ رنگ میں۔ قصہ مختصر:

۱۔ فراق کے لفظی ہیکر ہندوستانیت کی بو باس لیے ہوئے ہیں۔

۲۔ یہ ہیکر ہر چند ماذی ہیں، مگر ان میں ایمانیات، تمثیلیت اور استعاراتی پہلو موجود ہیں۔

۳۔ یہ ہیکر کہیں بھی اکبر سے، فقط ماذی واقفیت کے ترجمان ہیں، بلکہ یہ شاعر کے جمالیاتی حجب کی سطحوں کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں۔

۴۔ فراق کے ہیکر کہیں بھی ترانہ نہیں ہیں۔ یہ شاعرانہ تخلیقی عمل سے ایک نامیاتی ربط رکھتے ہیں۔

جدیدیت کی فکری اساس

جدیدیت پر اردو میں لکھے گئے مقالات ایک عجیب انتشار کو پیش کرتے ہیں۔ یہ انتشار تعلقاتی اور تعبیری، دونوں سطحوں پر ہے: جدیدیت کے مرکزی تعلقات کی وضاحت میں خوب آزادی سے کام لیا گیا اور ان تعلقات کی تعبیر میں من مانی کی گئی ہے۔ ظاہر ہے یہ آزادی اور من مانی وہاں خوب فروغ پاتی ہیں جہاں اصطلاحات کو سنگ گراں اور تناظر کو غیر ضروری سمجھا جاتا ہو۔ اصطلاحات سے دامن بچا کر چلنے اور تناظر کو پیش پشت ڈالنے کی روش نے ہی جدیدیت کے مباحث میں انتشار کو راہ دی ہے۔ اندریں صورت حال، جدیدیت کی فکری اساس کے سوال سے پہلے یہ سوال اٹھانا ضروری ہے کہ کون سی جدیدیت؟ کیا وہ جدیدیت جو ایک تاریخی مظہر اور فلسفیانہ تشکیل ہے یا وہ جدیدیت جو فنون لطیفہ کی ایک تحریک ہے؟ پہلی ماڈرنیٹی اور دوسری، ڈرن ازم ہے۔ ماڈرنیٹی اول اور ”قدیم“ ہے اور، ڈرن ازم ثانی اور ”جدید“ ہے۔ ماڈرنیٹی مغرب کی ان تمام ثقافتی، تعلیمی، معاشی، سیاسی، ادارہ جاتی، تنظیمی تبدیلیوں کو محیط ہے، جو نشاۃ ثانیہ کے بعد بہ تدریج اور ۱۷ ویں صدی کے بعد تیزی سے رونما ہوئیں۔ گویا، ڈرنیٹی نے مغرب (بالخصوص مغربی یورپ) کو قرون وسطی کے بعد، جدید عہد میں داخل کیا، جب کہ ڈرن ازم خلافتِ آرٹ کی تحریک ہے، جو ۲۰ ویں صدی کے اوائل میں مغرب کے مختلف ممالک میں آگے پیچھے برپا ہوئی۔ (مذہب کی تعبیر نو کو بھی ماڈرن ازم کا نام دیا جاتا ہے، مگر وہ مذہب کی ”جدید کاری“ ہے، جس کی قوت محرکہ، ڈرنیٹی ہے) ہرچند ان دونوں میں رشتہ ہے، مگر دونوں میں نمایاں فرق بھی موجود ہے، (اس رشتے کی نوعیت پر گفت گو آگے آ رہی ہے)۔ اردو میں جدیدیت کو all inclusive اصطلاح کے طور پر برتا گیا ہے۔ اس ایک اصطلاح سے وہ سارے مطالب

وابستہ کر دیے گئے ہیں جو جدیدیت کے ممکنہ اور لغوی معانی ہیں؛ جو بہ یک وقت ماڈرنٹی اور ماڈرن ازم کے ہیں اور وہ معانی بھی جو نہ ماڈرنٹی کے ہیں نہ ماڈرن ازم کے، محض ایسا دہندہ ہیں۔ یہ چند اقتباسات دیکھیے:

”جدیدیت صرف انسان کی تنہائی، مایوسی، اس کی اعصاب زدگی کی داستان نہیں ہے، اس میں انسان کی عظمت کے ترانے بھی ہیں، اس میں فرد اور سماج کے رشتے کو بھی خوبی سے بیان کیا گیا ہے۔ اس میں انسان دوستی کا جذبہ بھی ہے، مگر جدیدیت کا نمایاں روپ آج آئیڈیالوجی سے بے زاری، فرد پر توجہ، اس کی نفسیات کی تحقیق، ذات کے عرفان، اس کی تنہائی اور اس کی موت کے تصور سے خاص دل چسپی ہے۔“

(آل احمد

مرور)

”جدیدیت کی ایک تعریف تو یہی ہو سکتی ہے کہ جو انداز نظر اپنے زمانے کے ساتھ ہم آہنگ ہو اور ماضی سے چاگت محسوس نہ کرے، وہ گویا جدیدیت کا حامل ہے (وہ شاہ جدید ہے جو) صرف اس نوع کے شعر کہتا ہو، جن پر قدامت یا روایت کی مہر ثبت نہ ہو، جن کے اندر کسی خیال یا مصنوعی زندگی کی ترجمانی کی بجائے جیتی جاگتی ہمارے آپ کے ارد گرد کی دنیا کی ترجمانی کی گئی ہو۔“

(ن۔م۔راشد)

”جدیدیت ایک خالص ادبی تحریک ہے۔ ایک وسیع اور کشادہ تحریک، جس میں سماجی شعور کے علاوہ روانی، ارتقا، تہذیبی نکھار اور تخلیقی سطح بھی شامل ہے۔“

(وزیر آغا)

”شعر و ادب اور فنون لطیفہ کی روایت کے تناظر میں جدیدیت (Modernity) ایک ذہنی اور تخلیقی رویے کا اشرار ہے۔ تجدید پرستی (Modernism) کے مضمرات تاریخی اور مذہبی ہیں۔“
(شمیم حنفی)

(

”میرے نزدیک ہر وہ ادب جدید ہے جو معاصرانہ حقیقتوں کی اپنے طور پر توجیہ اور تعبیر کر رہا ہو۔“

(محمد حسن)

”ایک زمانے میں ”جدیدیت“ سرسید تحریک کا نام تھا۔ گویا وہ اندازِ نظر اور وہ رویہ جس سے سرسید نے اس قوم کے ماضی اور حال کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی اور جس کی مدد سے اس قوم کا احیا ممکن ہوا۔ ۱۹۳۵ء کے ملک بھگ ٹیکوریت اور رومانی تحریک جدیدیت کے مترادف تھی۔ ۱۹۳۶ء میں جدیدیت ترقی پسندی کا نام تھا۔ ۱۹۳۷ء کے فوراً بعد اجتماعی شعور کا اظہار غزل کے روپ میں جدیدیت کہل تا تھا، لیکن آج

کیا ہم ان میں سے کسی کو جدیدیت کہہ سکتے ہیں؟ اگر اس سوال کا جواب نفی میں ہے تو اس سے اس بات کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ جدیدیت ایک اضافی چیز ہے جس کے معنی ہر نسل کے ساتھ ہر دور میں بدل جاتے ہیں۔“
(جیل)

(جالبی)

”ہر زمانے کی جدیدیت اور ہر زمانے کی نئی شاعری دراصل عصریت سے عبارت ہوتی ہے اور عصریت کا تعلق معاشرہ اور سماج سے ہوتا ہے۔“
(فضیل)

(جعفری)

ان اقتباسات پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ازل، جدیدیت کو معاشریت کے مفہوم میں لیا گیا ہے: ہر وہ عمل، طرز فکر اور طرز اظہار جدید ہے، جو معاصر حقیقتوں سے متعلق اور ہم آہنگ ہو۔ بڑی حد تک یہ جدیدیت کا لغوی مفہوم ہے۔ جدید انگریزی لفظ، ڈرن کا ترجمہ ہے۔ ماڈرن کا، وہ لاطینی متعلق فعل modo ہے، جس کا مطلب Just now یا ابھی، اسی لمحے ہے۔ لاطینی میں ہی modo سے modernus بنایا گیا، جس مفہوم زمانہ حال سے متعلق لیا گیا۔ عہد وسطیٰ کی فرانسیسی میں یہ لفظ moderne بنا اور جدید انگریزی میں یہی لفظ modern بن گیا۔ تاہم دل چسپ بات یہ ہے کہ عہد ایلزبتھ، ۱۶ویں صدی میں ماڈرن کو معمولی اور پیش یا اندہ (Common place) کے معنی میں استعمال کیا گیا۔ شیکسپیر کے ڈراموں میں ماڈرن اسی مفہوم میں استعمال ہوا ہے تاہم نشاۃ ثانیہ کے بعد کے زمانے کو جب ماڈرن کا نام دیا گیا تو بڑی حد تک اسی لفظ کے ابتدائی لغوی مفہوم کا بھی احیا ہوا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ عربی لفظ جدید کا کم و بیش وہی مفہوم ہے جو modo کا تھا یعنی اب کا، نیا، زمانہ حال سے متعلق۔ دوم، جدیدیت کو (درج بالا اقتباسات میں)، انسانی عظمت کا ترانہ کہا گیا ہے۔ انسانی عظمت کا تصور انسان مرکزیت (ہیومن ازم) کے فلسفے نے دیا، جسے روشن خیالی اور ماڈرنیٹی نے آگے بڑھایا اور ایک دوسری سطح پر، ماڈرن ازم نے اسے قبول کیا۔ یہاں انسانی عظمت کے حقیقی جدید تصور کی کوئی وضاحت نہیں کی گئی۔ سوم جدیدیت کو اضافی کہا گیا ہے۔ یہ کہ ہر زمانے کی اپنی جدیدیت ہے۔ یہ جدیدیت کی من مانی تعبیر ہے۔ سرسید تحریک اور ۱۹۴۷ء کے بعد کے تخلیقی رویوں کو جدیدیت سے عبارت قرار دینا اور یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ جدیدیت، اضافی چیز ہے، جدیدیت کے حقیقی تناظر سے بے خبری، یا چشم پوشی کی افسوس ناک مثال ہے۔ اصل یہ ہے کہ سرسید تحریک نے عقلیت، آفاقیت اور رجائیت کے ان عناصر کو قبول کیا تھا جو ماڈرنیٹی سے مخصوص ہیں، انھی عناصر کو ذرا مختلف مفہوم میں ترقی پسند تحریک نے جذب کیا تھا، لہذا وہ بھی، ماڈرنیٹی سے ہم رشتہ ہے، جب کہ روہانی تحریک اور ۱۹۴۷ء کے بعد

کے تحقیقی رویوں کے پس پشت ماذن ازم کے بعض تصورات موجود ہیں۔

جدیدیت اول و ثانی کے امتیاز کو ملحوظ نہ رکھنا اور یہ جس تناظر میں پیدا ہوئیں، اسے نظر انداز کرنا بہ ظاہر علمی معاملات میں سبب انکاری سے کام لینا ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ سارا عمل دراصل جدیدیت کا ایک مخصوص ڈسکورس قائم کرنے کے مترادف ہے۔ اس ڈسکورس کی خصوصیت جدیدیت اول و ثانی کی اصل روح اور حقیقی تناظر تک عدم رسائی ہے۔ اور اس کا سبب نوآبادیاتی صورت حال ہے جو نوآبادکار ممالک کے تہذیبی مظاہر اور علوم کو قابل رشک اور مایوس قہید بنا کر پیش کرتی مگر ساتھ ہی مقامی باشندوں کو ان کی روح سے دور رکھنے کا سامان بھی کرتی ہے۔ اگر نوآبادکار کے علوم کی روح اور تناظر کو پوری طرح گرفت میں لے لیا جائے تو مقامی لوگ نوآبادکار کے برابر آجاتے ہیں اور یہ نوآبادکار کبھی نہیں چاہتا۔ چنانچہ تمام نوآبادیاتی ممالک میں ایک ایسی ذہنیت کو فروغ دیا جاتا ہے جو افکار، علوم اور اشیاء کے سرسری، بالواسطہ اور سطحی مطالعے کو مکمل مطالعہ کا نعم البدل سمجھتی، اور فوری نتائج اخذ کر کے (جو اکثر غمراہ کن ہوتے ہیں) آسودہ ہو جاتی ہے۔ چنانچہ علوم و نظریات کو اسی بنا پر مکمل قبول یا مکمل مسترد کرنے کا اعلان کرتی ہے۔ اردو میں جدیدیت کے بیش تر مباحث میں اس ”نوآبادیاتی ذہنیت“ کو کارفرما دیکھا جاسکتا ہے اور اسی ذہنیت کے سبب اردو میں جدیدیت نہ اپنے حقیقی سیاق و سباق کے ساتھ معرض بحث میں آسکی ہے اور نہ جدیدیت اپنے تمام ”منطقی پوئینشل“ کے ساتھ رائج ہو سکی ہے۔

اردو میں جدیدیت کے مباحث کی یہ صورت حال، جدیدیت کو اس کے اصل تناظر میں سمجھنے کا تقاضا کرتی ہے۔

اکیسویں صدی کے پہلے عشرے میں جدیدیت پر بحث کا مطلب ایک ایسے تاریخی عہد پر بحث ہے جو اپنے انجام کو پہنچ چکا یا کسی دوسرے عہد میں منقلب ہو چکا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اب ہم جدیدیت سے فاصلے پر ہیں اور کسی epistemic age سے فاصلے اور علاحدگی کے بعد ہی اس پر نسبتاً با معنی گفتگو ہو سکتی ہے کہ اسی صورت میں اسے ’معروض‘ بنایا جاسکتا ہے۔ مگر کیا تاریخ و فکر کے معاملے میں یک سر معروضی رویہ اختیار کرنا ممکن ہوتا ہے؟ دیکھنے والی بات یہ ہے کہ ایک epistemic age کے خاتمے کے بعد دوسری epistemic age شروع ہو جاتی ہے اور جدیدیت کے بعد، بعد جدیدیت نامی episteme وجود پذیر ہوئی ہے۔ یہ مفروضہ بالعموم تسیم

کیا گیا ہے کہ ایک عہد کے مباحث، مسائل، سوالات اور تعقبات اس عہد کی episteme سے متشکل ہوتے ہیں اور جب ماضی کے کسی عہد پر گفت گو کی جاتی ہے تو اپنے عہد کی episteme کے تحت کی جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں کسی دوسرے عہد پر مکمل معروضی بحث کے لیے لازم ہے کہ اپنے عہد سے علاحدگی اختیار کی جائے۔ مگر یہ علاحدگی ممکن نہیں ہوتی کہ اس علاحدگی کا مطلب اپنی ذہنی وجد ہستی تشکیل کے پورے عمل سے علاحدگی ہے۔ لہذا یہ علاحدگی خواب و خیال ہے۔ یہ فرض محال یہ خواب حقیقت بن بھی جائے تو آدمی کسی دوسری طرح کی ذہنی وجد ہستی تشکیل کا شکار ہو جائے گا۔ لہذا ہم اپنے زمانے کی آنکھ سے دوسرے زمانوں اور ان زمانوں کے نظریات اور رویوں کو دیکھتے ہیں۔ بنا بریں اب جدیدیت پر بحث دراصل مابعد جدیدیت کے زاویے سے بحث ہے۔ تاہم یہ نکتہ ان کے لیے بامعنی ہے جو اپنے زمانے کی episteme میں شریک ہوتے ہیں، ان کے لیے نہیں جو اکیسویں صدی کے پہلے عشرے میں بھی قرون وسطیٰ کی ذہنیت کا بوجھ اٹھائے ہوئے ہیں اور ایسے بار بار دروں کی ہمارے یہاں فروانی ہے۔

جدیدیت کی فکری اساس کی بحث کو واضح اور معنی خیز بنانے کے لیے ضروری ہے کہ ماڈرنٹی یا جدیدیت، ذل اور ماڈرن ازم یا جدیدیت ثانی پر الگ الگ گفت گو کی جائے۔ تاہم پہلے یہ خاطر نشین کرنا مناسب ہو گا کہ جدیدیت اول ہو کہ جدیدیت ثانی دونوں مغربی ہیں۔ صرف اس مفہوم میں نہیں کہ ان کا جنم مغرب میں ہوا اور پھر وہیں سے یہ غیر مغربی دنیا میں پہنچیں یا اس مفہوم کے ساتھ پہنچیں جو مغرب میں وضع ہوا تھا، بلکہ اس مفہوم میں بھی جدیدیت اول و ثانی مغربی ہیں کہ ان کی کرداری وصفاتی تشکیل مغربی ذہن کی ان ترجیحات و اقدار کے تحت ہوئی ہے، جو ۱۷ ویں صدی کے بعد مغربی دنیا (بالخصوص یورپ) نے طے کیں۔ لہذا ایک خاص حد تک جدیدیت کو مغربی پراجیکٹ بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ باغلاظ دیگر، جدیدیت فقط جغرافیائی اور تاریخی زاویے سے مغربی نہیں، عملیاتی رخ اور ڈسکورس کی سطح پر بھی مغربی ہے۔ ایک تاریخی عہد کی مخصوص فکر کو پراجیکٹ اور ڈسکورس کیوں کر بنایا جاسکتا ہے، یہ مغرب نے جدیدیت اول کے عہد میں اور جدیدیت اول کے تحت دریافت کیا۔ جدید عہد کی یورپی قومی ریاستوں نے، تاریخ انسانی میں پہلی دفعہ سیاسی، عسکری و عمرانیاتی طاقت میں گھٹ جوڑ قائم کیا۔^(۱) سیاسی اور عسکری طاقت میں گھٹ جوڑ تو کوئی نئی بات نہیں، مگر ان کے ساتھ عمرانیاتی طاقت کا شمول جدید عمل تھا۔

جدیدیت اول کے عہد یعنی ۱۷ ویں صدی سے سہجی سائنسوں کی ترقی میں تیزی پیدا ہوئی۔ مغرب کی سہجی سائنسیں، طبعی سائنسوں کے بعد اور طبعی سائنسوں کے مائل پر فردغ پذیر ہوئیں۔ مغرب میں نیوٹن کے اثر سے میکالکی کائنات کا تصور رائج ہوا۔ طبیعیات نے بالخصوص کائنات کو ایک ایسی مشین تصور کیا، جو مخصوص اور مستقل قوانین کے تحت کام کرتی ہے۔ یہ قوانین نہ صرف خود اپنے آپ میں قائم، خود مختار اور کسی روحانی تنظیم سے عاری ہیں، (۲) بلکہ انھیں انسانی عقل سے سمجھا جاسکتا اور نتیجتاً کائنات کو مسخر کیا جاسکتا ہے۔ سہجی سائنسوں نے اسی طرز پر انسانی معاشروں کا مطالعہ شروع کیا، جس طرح فطرت کے علم کو فطرت کی تسخیر کا ذریعہ بنایا گیا، اس طرح عمرانیاتی علم کو معاشروں کی تسخیر اور کنٹرول کے لیے بروئے کار لایا جانے لگا۔ گویا علم کی ایک آفاقی تعریف وضع کی گئی اور علم کے یکساں مقاصد طے کیے گئے۔ اس تعریف کی زد سے علم ایک بے غرض انسانی سرگرمی نہیں رہ جاتا۔ علم بنیادی انسانی جست جو کی تسکین کا وسیلہ بننے کے بجائے، سیاسی اور عسکری ترجیحات کے تابع ہو جاتا ہے۔ لیکن نے جب علم کو طاقت کہا تھا تو اس کا مفہوم کم و بیش یہی تھا۔ کارل مارکس اور فریڈرک اینگلس نے کیونسٹ مینی فیسٹو (۱۸۴۸ء) میں جدید عہد کا تجزیہ اسی رخ سے کیا ہے۔ مارکس نے بورژوا طبقے کو آدین انقلابی قرار دیا ہے، جس نے محنت کشوں کو اپنی ترقی کی بے انتہا خواہش کا آلہ کار بنایا۔ کیونسٹ مینی فیسٹو میں لکھا ہے کہ بورژوا طبقے نے اپنی "انقلاب پسندی" کے تحت نئی ایجادات کو ممکن بنایا، فطرت کی قوتوں کو آدمی اور مشین کے تابع کیا، صنعت اور زراعت پر کیمیا کا اطلاق کیا، سمندروں کو چھانا، ریلوے، بجلی، ٹیلی گراف ایجاد کیے، دریاؤں سے نہریں نکالیں تاکہ زیادہ سے زیادہ زمینیں سیراب ہوں۔ (۳)

لہذا ایجادات اور ترقی کا یہ سارا عمل بے غرض نہیں، معاشی اغراض سے آلودہ تھا۔ نوآبادیاتی نظام کا آغاز جدیدیت کے عہد میں ہی ہوا۔ اس نظام کا آغاز سیاسی و عسکری طاقت نے کیا، مگر اس نظام کی استواری، عمرانیاتی علم کی طاقت کی شرکت کے نتیجے میں ہوئی اور مارکس کی زبان میں یہ نظام بورژوا طبقے کی بے انتہا ترقی کی خواہش کا نتیجہ تھا۔

سوال یہ ہے کہ جدید عہد میں مغربی بورژوا طبقے میں ترقی کی یہ خواہش کیوں کر بیدار ہوئی؟ مارکس فکر کے مطابق تو ہر عہد کا بورژوا طبقہ انقلابی ہو سکتا ہے، وہ اپنے سرمایے اور طاقت میں اضافے کے لیے نئے وسائل اور ایجادات کو ممکن بناتا ہے، مگر کیا جدید عہد کا بورژوا طبقہ محض ترقی و

انقلاب کی عمومی خواہش رکھتا تھا؟ یقیناً نہیں۔ ترقی کی عمومی خواہش جدید عہد کی صنعت کاری، بیوروکریسی، جمہوریت، شہری تمدن، سائنس و ٹیکنالوجی کی غیر معمولی ترقی اور سرمایہ دارانہ نظام پر مبنی کثیرالاطراف ترقی کو ممکن نہیں بنا سکتی تھی۔ سوال یہ ہے کہ آخر کس چیز نے ترقی کی خواہش کو ترقی کی رفتار سے ہم آہنگ کر دیا تھا؟ دوسرے لفظوں میں، ماڈرنٹی کو وجود میں لانے میں واحد معاشی عمل کا کردار نہیں ہے۔ کچھ دیگر عوامل بھی ہیں۔

ماڈرنٹی کے تشکیلی عوامل میں اس عامل کا ذکر ضروری ہے جسے مابعد جدیدیت، جدیدیت کا مہابیانہ، (Grand Narrative) قرار دیتی ہے۔

ماڈرنٹی کا مہابیانہ تو خود مغرب ہے۔ اہل مغرب اسے مہابیانہ تسلیم نہیں کرتے۔ وہ ماڈرنٹی کو مغرب کا اختصام سمجھتے ہیں مگر اس اختصام کی وضاحت جس اسلوب میں کرتے ہیں، وہ اسلوب مہابیانیہ کا ہے۔ مثلاً انتھونی گڈنز، ماڈرنٹی کی تعریف میں رقم طراز ہیں۔

"(Modernity) modes of social life or organization which emerged in Europe from about the 17th century onwards and which subsequently became more or less worldwide in their influence."

(The Consequences of
Modernity, P 1)

گویا، ماڈرنٹی مخصوص زمانی، مکانی اور داخلی جہات رکھتی ہے: یہ مغرب کی سرزمین میں پیدا ہوئی (مکانی جہت)؛ ۱۷ ویں صدی میں رونما ہوئی (زمانی جہت)؛ عالم گیر پھیلاؤ اختیار کیا (داخلی جہت)۔ اس طرح ماڈرنٹی کو بہ یک وقت مقامی اور آفاقی مظہر قرار دیا گیا ہے اور کچھ اس طور کہ مقامیت، آفاقیت میں تحصیل نہیں ہوتی، بلکہ مقامیت اپنی "مقامی شناخت" کو پوری شدت سے قائم رکھتے ہوئے آفاقیت کی دعوے دار ہوتی ہے۔ عین یہی اسلوب مہابیانیہ کا ہوتا ہے۔ ہر مہابیانیہ دراصل اپنے زمانی و مکانی تناظر کا پابند تجربہ، تصور، نظریہ یا نظام خیال و نظام اعتقاد ہوتا

ہے، مگر اس تجربے یا نظام خیال کو ہر طرح کے زمان و مکان کے لیے، آذنی و کلی بنا کر پیش کرتا ہے مگر اپنے اس تضاد کو چھپاتا ہے۔ محدود جغرافیائی اور محدود تاریخی حقیقت کو آذنی حقیقت کا درجہ دیا جاتا ہے اور اس عمل کا لازمی نتیجہ دیگر جغرافیائی اور دیگر تاریخی حقیقتوں کی نفی ہوتا ہے۔ اسی بات کا دوسرا مطلب زمان اور مکاں اور مقام کی علاحدگی ہے۔ قبل جدید عہد میں واقعہ، وقت اور مقام سے جڑا ہوتا تھا، بلکہ خود وقت یا تاریخ کا تصور، مقام کے حوالے سے ہوتا تھا۔ جدیدیت نے وقت کو معیاری (Standardized) کیا (۱۸ ویں صدی میں) تو وقت اور مکاں empty ہو گئے۔ انھوں نے گڈنز نے ہی لکھا ہے:

"The advent of modernity increasingly tears space away from place by fostering relations between "absent" others, locationally distant from any given situation of face-to-face interaction."

(IBID,

P 18)

یہی وجہ ہے کہ ماڈرنٹی جب غیر مغربی ممالک میں پہنچی ہے تو وہ گویا "مکاں سے خالی" تھی۔ ماڈرنٹی کو یہ یک وقت یورپ کا تاریخی تجربہ اور عالم گیر پھیلاؤ (Extensionality) کا حامل قرار دینا غیر یورپی، تاریخی حقیقتوں کو دبائے کے مترادف ہے۔

یورپ یا مغرب کو ماڈرنٹی کا مہابیانہ سمجھے جانے کا کرشمہ ہی ہے کہ مغرب یا یورپ کو ماڈرنٹی سے نہ تاریخی طور پر الگ کیا جاسکتا ہے نہ علمیاتی طور پر۔ امریکی عالم برنارڈ لیوس ماڈرنٹی سے مراد کسی غالب اور مسلسل نمونہ پر تہذیب کے معیارات، اقدار اور روشیں لیتے ہیں۔ چوں کہ اب مغربی تہذیب غالب اور بہ قول اس کے مسلسل نمونہ پر ہے، اس لیے مغربی معیارات، ماڈرنٹی کے مترادف ہیں۔ ہر چند اس سے یہ استنباط کیا جاسکتا ہے کہ جب یونانی، لاطینی اور مسلم تہذیبیں غائب تھیں تو ان کے معیارات اور اقدار ماڈرنٹی تھے، مگر اس سے ماڈرنٹی کا ایک

خالص علمی مگر غیر مغربی تصور پیدا ہوتا ہے۔ بعد جدیدیت اس تصور کی تشکیل کا امکان رکھتی ہے، مگر جدیدیت اس تصور سے گریز کرتی ہے۔

جدیدیت ازل کی تشکیل جن فکری عناصر سے ہوئی ہے، ان میں کلیدی عنصر بشر مرکزیت (Humanism) ہے۔ چارلس سنگر کی یہ رائے درست ہے کہ جدید فکر، جدید سائنس، جدید آرٹ، جدید ادب سب بشر مرکزیت کی پیداوار ہیں۔^(۴) بشر مرکزیت نے مغرب میں ایک نئی کونیا متعارف کرائی۔ بشر مرکز کونیا نے مغربی دنیا میں عیسائی دینیاتی کونیا کو بے دخل کیا۔ دینیاتی کونیا میں عیسائیت کے تصور خدا کو مرکزیت حاصل تھی اور بشر مرکز کونیا میں مرکزیت انسان کو دی گئی۔ ایک کونیا کی جگہ دوسری کونیا پوری چیرا ذائم شفٹ تھی۔ تاہم نہ صرف دونوں میں مرکزیت قدر مشترک تھی بلکہ انسان کا اتنا ہی عظیم الشان تصور قائم کیا گیا جو بائبل میں خدا کا پیش کیا گیا تھا۔ مثلاً بائبل میں خدا کی یہ صفات دیکھیے:

"Behold, I am doing a new thing"

(Isaiah 43:19)

"I create new heavens and a new earth"

(Isaiah 65:17)

"Behold, I make all things new"

(Isaiah 21:5)

خدا کی یہ غیر معمولی صفات، بشر مرکزیت نے انسان سے منسوب کیں۔ گویا بشر مرکزیت نے "خدائی انسان" کا تصور قائم کیا۔ دینیاتی کونیا میں خدا کائنات کا تنظیمی اصول تھا اور بشر مرکزیت کے تحت انسان کو تاریخ کا تنظیمی اصول قرار دیا گیا۔ ایک طرح سے انسان کو خدا کا مقابل اور حریف بنا کر پیش کیا گیا، جس کی انتہا نطشے کے یہاں ظاہر ہوئی، جس نے خدائی مرگ اور سپر مین کے جنم کا نعرہ بلند کیا، مگر دل چسپ بات یہ ہے کہ بشر مرکزیت میں انسان کا تصور، دینیاتی تھنہ فلسفیانہ۔ یہ ایک حقیقی اور زمینی فرد تھا۔ اس فرد کو "دریافت" کرنے میں یونانی ادب اور آرٹ

نے یورپی ذہن کی مدد کی۔ یہ ایک غیر معمولی بات ہے کہ ایک ایک سرخی کو نیا کی تشکیل میں سب سے بڑا ہاتھ، ادب اور آرٹ کا ہے، فلسفے و سائنس کا نہیں ہے۔ تاہم جب یہ کونیاں قائم ہو چکی تو نیا فلسفہ اور نئی سائنس وجود میں آئی۔ بشر مرکزیت اول اول تعمیری تصور تھا اور یہ ان یونانی علوم کی تدریس کو محیط تھا جنہیں انسانی علوم کا نام دیا گیا۔ یعنی *Studia humanitatis*۔ قرون وسطیٰ میں ان کے پڑھنے کی اجازت نہیں تھی۔ تیرہویں صدی میں اٹلی میں انسانی علوم کی تدریس کا آغاز ہوا۔ اور جو لوگ اس کام سے وابستہ تھے، وہ بڑے مفکر اور فلسفی نہ تھے، مگر جنہوں نے کسی بڑے مفکر سے بڑھ کر مغربی ذہن کو متاثر کیا۔ (۵) انہوں نے دراصل نظریہ سازی کے بجائے قدیم یونانی کلاسکس کی جمع و تدوین کی اور ان کے ”حقیقی مطالعے“ کا ذوق پیدا کیا۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ بشر مرکزیت کی تحریک نے الہامی متون کی جگہ بشری متون کو دی۔ واضح لفظوں میں بائبل کی جگہ طبعی اور پھر سماجی سائنسوں نے لی۔ عیسائی دنیا میں الہامی متون نے ہر فکر کا سرچشمہ اور ہر عمل کا جواز خدا میں تلاش کرنے کا رویہ پیدا کیا تھا اور بشری متون کے زیر اثر ہر فکر کا سرچشمہ اور عمل کا جواز انسان میں۔۔۔ اس کی عقل میں۔۔۔ تلاش کرنے کی روش وجود میں آئی۔ پہلے فطرت خدا کی مقدس عبارت تھی، جس کی قرأت تو کی جاسکتی ہے، اس کی تحسین بھی کی جاسکتی ہے، مگر جسے اپنی عقل سے سمجھنے اور اپنے مقاصد کے مطابق ڈھالنے کا خیال بھی نہیں سمجھا جاتا، لیکن اب فطرت ایک مظہر قرار دی گئی۔ اس پر پڑے تقدس کے ہالے کو توڑ دیا گیا، اس کے باطن میں جھانکنے، اسے سمجھنے اور بعد ازاں اسے اپنے مقاصد و اغراض کے لیے بروئے کار کرنے اور اسے تبدیل کرنے کا عمل شروع ہوا۔ الہامی متون کے اقتدار نے عیسائی دنیا کو سماج و تاریخ کے مطالعے سے بے نیاز رکھا تھا۔ اس اقتدار کے کم زور ہوتے ہی سماجی و تاریخی مطالعات شروع ہوئے اور یہ سارے عمل عقلی خود مختاری کے اس تصور کے بغیر ممکن نہیں تھا، جسے بشر مرکزیت نے تشکیل دیا تھا۔

لہذا عقلیت پسندی کو جدیدیت اول یا ماڈرنیٹی کا دوسرا اہم فکری ستون قرار دینا چاہیے۔ جدید یورپی ذہن نے محض انسانی عقل میں اعتقاد پختہ نہیں کیا، انسانی عقل کو ان تمام زنجیروں سے رہائی بھی دلائی، جو قرون وسطیٰ میں اسے پہنائی گئی تھیں۔ قرون وسطیٰ کا یورپی ذہن محض اس حد تک آزاد تھا کہ وہ مذہبی تصورات، روایات اور توہمات کی تشریح کر سکتا یا مذہبی کونیاں کے مطابق کائنات کی منطقی توجیہات پیش کر سکتا تھا۔ ایک تسلیم شدہ سچائی کو ثابت کرنے تک اس کی تگ و تاز

محدود تھی، مگر بشر مرکزیت نے یورپی ذہن کو آزادی اور خود مختاری دی۔ نہ صرف فکر و تحقیق کے میدان منتخب کرنے کی آزادی دی، بلکہ فکر و تحقیق کے طریقے اختیار کرنے کے سلسلے میں بھی اسے خود مختار قرار دیا۔ چنانچہ مغربی ذہن ممنوعات کے دور پر دستک دینے، نامعلوم کی تاریکیوں میں اترنے، اجنبی منطقوں کو دریافت کرنے نکل کھڑا ہوا۔

فلسفے میں روشن خیالی اور ادب میں نوکلاسیکیت کی تحریکوں نے عقلیت پسندی کو ہی راہ نما بنایا تھا۔ دوسرے لفظوں میں ادبی سطح پر ماڈرنیٹی کا اظہار نوکلاسیکیت میں ہوا۔ مثلاً بولیو نے لکھا ہے:

”شاعری کو عقل کے قوانین کے مطابق ہونا چاہیے شاعری عقل کا جوا ضرور قبول کرے گی، جو اسے مجروح کرنے کے بجائے الہامی بتا دے گا عقل سے محبت کرو اور جو کچھ تم نکھواس میں عقل سے حسن، قوت اور روشنی حاصل کرو۔“

(”فن شاعری“ (ترجمہ) جمیل جالبی) ارسطو سے ایلینٹ تک ص ۲۶۵-۲۶۶)

بعض لوگ ماڈرنیٹی کا آغاز روشن خیالی سے کرتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ روشن خیالی (۸ ویں صدی کا نصف آخر) کے عہد میں ماڈرنیٹی کے وہ تمام نقوش واضح ہو گئے، جو بشر مرکزیت کے تحت بننا شروع ہوئے تھے۔

انسانی عقل کی خود مختاری کو تسلیم کرنے کی وجہ سے ماڈرنیٹی، علم کا معروضی، حقیقی اور غیر جانب دارانہ ہونے کا تصور بھی تشکیل دیتی ہے۔ چوں کہ انسانی عقل اپنے قوانین کے عداوہ کسی اور پر منحصر نہیں (اور یہاں کسی اور سے مراد قبل جدید عہد کے الہامی ذرائع علم ہیں، رائج توہمات اور صدیوں سے چلی آرہی روایات ہیں) اس لیے فطرت خارجی اور تاریخ، انسانی کا حقیقی علم حاصل کیا جاسکتا ہے۔ نیز یہ علم حقیقی ہی نہیں آفاقی بھی ہے۔ جدیدیت اول نے جس طرح زماں کو مکاں سے جدا کیا: ایک مخصوص زمانی نکتے پر وقوع پذیر ہونے والے واقعے کو اس کے مکانی تعلق سے الگ کیا، اس طرح علم کو ناظر سے الگ کیا۔ فطرت اور تاریخ کے علم کو ایک طرح سے ”خود مکتفی“ قرار دیا۔ مثلاً الیا پرائی کوئین نے لکھا ہے کہ ہم جسے حقیقت کہتے ہیں، یہ ہم پر اس ”تشکیل“ کے ذریعے منکشف ہوتی ہے، جس میں ہم حصہ لیتے ہیں۔ (۶) یعنی علم ایک تشکیل ہے، جس میں محض

ناظر ہی حصہ نہیں لیتا، وہ صورت حال اور تناظر بھی شریک ہوتا ہے، جس میں کسی شے کا علم حاصل کیا جا رہا ہوتا ہے۔ سائنسی علم کو پیراڈائم اور سماجی علم کو ڈسکورس اور آئیڈیالوجی کنٹرول کر رہے ہوتے ہیں۔ مائزینی، علم کا معروضی تصور قائم کرنے کے جوش میں ان تمام باتوں کو فراموش کیے ہوئے تھی۔

معروضی اور آفاقی تصور علم کی وجہ سے، جدیدیت ازل نے زبان کا بھی ایک مخصوص تصور قائم کیا۔ علم ایک "لسانی واقعہ" بننے کے باوجود معروضی رہتا ہے، یہ جدیدیت کا اہم داعیہ تھا۔ گویا زبان ایک شفاف ذریعہ ہے، وہ شے کے علم کے اظہار میں رکاوٹ نہیں بنتی، علم کی بے کم و کاست ترسیل کر دیتی ہے۔ "اشیا سانی یا سماجی تشکیل نہیں ہیں، زبان کے درست استعمال کے ذریعے انہیں دائرہ شعور میں لایا جاتا ہے۔" (۷)

مابعد جدیدیت نے اسے جدیدیت ازل کی "معصومیت" قرار دیا۔ زبان ذریعہ ضرور ہے، مگر شفاف نہیں۔ علم جب لسانی واقعہ بنتا ہے تو وہ معروضی نہیں رہ جاتا، زبان کے قوانین اس پر لاگو ہو جاتے ہیں، جو اسے ایک لسانی تشکیل بنا دیتے ہیں۔ یہی نہیں، لسانی تشکیل بننے کی بنا پر علم میں آئیڈیالوجی اور پیراڈائم کا عمل دخل بھی شروع ہو جاتا ہے۔ اس سے علم معروضی اور غیر جانب دار نہیں رہ جاتا، ان سماجی قوتوں کے زیر اثر آ جاتا ہے، جو آئیڈیالوجی کو جنم دیتی ہیں اور ن علمیاتی حدود کا پابند ہو جاتا ہے، جنہیں دانش ورانہ روایت نے معین کیا ہوتا ہے۔

☆

مائزینی، مگر ایک پورا پورا جیکٹ ہے؛ ان معنوں میں کہ اس نے ایک نئے مغربی سماج کی بنیاد رکھی اور ایک نئے تاریخی عہد کا آغاز کیا تو ماڈرن ازم محض آرٹ کی ایک تحریک اور تھیوری ہے۔ بعض لوگ ماڈرن ازم کے تمام تصورات کا سرچشمہ مائزینی کو قرار دیتے ہیں۔ چنانچہ وہ ماڈرن ازم کے خدوخال کی وضاحت کرتے ہوئے وہ نکات پیش کرتے ہیں، جو مائزینی سے متعلق ہیں۔ ازل یہ لوگ ان دونوں کا تاریخی علم نہیں رکھتے، دوم یہ آرٹ / ادب اور دیگر علوم اور تحریکوں میں یا بھی لین دین کے اصول سے نااہل ہونے کا ثبوت دیتے ہیں۔ آرٹ و ادب یقیناً دیگر علوم اور تحریکوں سے اخذ و استفادہ کرتے ہیں، مگر ساتھ ہی وہ خود اپنی تاریخ و روایت سے بھی ہم رشتہ رہتے ہیں، چنانچہ کسی زمانے کا ادب، اس زمانے کے علوم اور تحریکوں کا مٹنی بن کر نہیں رہ

جاتا، ادب ان کے اثرات کی قبولیت کو اپنی اس شعریات کے تحفظ سے مشروط کرتا ہے، جسے اس نے طویل تاریخی عمل سے تشکیل دیا ہوتا ہے۔

ماڈرنیٹی کے آغاز کا زمانہ ۱۷ ویں صدی ہے تو ماڈرن ازم کا عہد ۲۰ ویں صدی ہے۔ ہاں یہ درست ہے کہ ماڈرنیٹی ۲۰ ویں صدی میں بھی موجود کارگر تھی۔ اصل یہ ہے کہ ماڈرن ازم نے بعض فلسفیانہ تصورات، ماڈرنیٹی سے ضرور اخذ کیے، مگر ساتھ ہی اس نے انیسویں صدی کے ادبی رجحانات کے سلسلے میں کشش و گریز کا مظاہرہ بھی کیا۔ سوال یہ ہے کہ آخر وہ کیا محرک تھا جو ایک طرف ماڈرنیٹی کے بعض تصورات اور دوسری طرف انیسویں صدی کے رجحانات کو ایک ایسے نقطہ اتصال پر لے آیا جس کا نتیجہ ماڈرن ازم ہے؟ یہ محرک پہلی جنگ عظیم تھا۔

پہلی جنگ عظیم ان تمام مغربی تخلیق کاروں کے لیے ایک عظیم سوال بنی جنہیں ورلڈ میں انیسویں صدی کی فطرت نگاری (Naturalism)، علامت نگاری (Symbolism) بہ طور خاص ملی تھیں۔ فطرت نگاری نے سائنس، ترقی اور انسانی عقل میں اس اعتقاد کو پختہ کیا تھا، جو ماڈرنیٹی کا پیدا کردہ تھا۔ اور علامت نگاری نے روزمرہ، عمومی زندگی سے علاحدگی کے رویے کو پروان چڑھایا تھا۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد یہ دونوں تحریکیں معرض سوال میں آ گئیں۔ اگر سائنس اور انسانی عقل، انسانی ترقی اور مسرت کی ضامن ہیں تو پھر ان کے ہوتے ہوئے اتنی بڑی تباہی کا کیا جواز؟ اس سوال نے ایک طرف سائنس و عقیدت کے ترقی و رجائیت کے دعوں پر شبہ کا اظہار کیا تو دوسری طرف اس انسانی ذات کی بے چیدگی و پراسراریت کی نشانی دی کی، جسے ماڈرنیٹی نے بشر مرکزیت اور روشن خیالی کے فلسفوں کے تحت پیش کیا تھا۔ (۸) مذکورہ سواں سے اٹھارہویں کے نتیجے میں ہی جدیدیت ثانی کے خد و خال ابھرنا شروع ہوئے۔ ایک طرف اجتماعی انسانی دعووں پر طنز کا اظہار کیا جانے لگا تو دوسری طرف انسانی باطن کی بے چیدگی کا عرفان اظہار پاسنے لگا، جو خود شعوریت کی ایک شکل ہے۔ اس طور جدیدیت ثانی نے بہ یک وقت باہر کی صورت حال اور باطن کی تہ بہ تہ دنیا کے انکشاف کو اپنا صحیح نظر بنایا مگر باہر کی براہ راست ترجمانی کے بجائے انسانی باطن پر اس کے اثرات کو شخصی اسلوب میں پیش کیا۔ جدیدیت ثانی کے دو بڑے تخلیقی بیانیوں یولی سس اور ویسٹ لینڈ میں یہ حقیقت مشاہدہ کی جاسکتی ہے۔

کوئی سواں خلا میں نہیں اٹھایا جاتا۔ ہر سوال کی کوئی بنیاد ہوتی ہے۔ یہ بنیاد عمومی ذہنی فضا

بھی ہو سکتی ہے اور کوئی علمی قضیہ بھی اور بہ یک وقت دونوں بھی۔ جنگِ عظیم اول کے دوران میں جو سواں اٹھایا گیا، وہ عمومی اجتماعی فضا (جو بربادی کے اذیت ناک تجربات سے عبارت تھی) اور انسانی انا کے اس قضیے کے تحت اٹھایا گیا جو فلسفے میں اول دیکارت نے پیش کیا اور جسے بعد ازاں جرمن رومانوی فلسفیوں نے آگے بڑھایا اور رومانویت کی تحریک نے عموماً ملحوظ رکھا تھا۔ اس قضیے کے مطابق انسانی انا خود آگاہ ہے۔ چوں کہ خود آگاہ ہے، اس لیے اسے ہر مقتدرہ کو چیلنج کرنے اور اپنے اظہار کا حق بھی ہے۔ ادب کو اظہار ذات یا انکشاف ذات سمجھے جانے کا نظریہ اسی کے نتیجے میں پیدا ہوا۔ پہلے جرمن رومانویت اور پھر انگریزی رومانویت نے اس نظریے کو بہ طور خاص قبول کیا۔ علامت نگاری اور تاثیریت کی تحریکوں میں بھی یہی نظریہ کارفرما رہا۔ جدیدیت ثانی نے بھی اپنے موقف کی تشکیل میں اسے مرکزی اہمیت دی۔ تاہم رومانویت اور جدیدیت ثانی میں انسانی انا کی خود آگاہی کا تصور مختلف ہے۔ رومانویت میں انسانی انا نوعی ہے مگر جدیدیت، ثانی میں یہ انفرادی ہے۔ رومانوی انا جب اپنا اظہار کرتی ہے تو گویا اجتماعی انسانی ذات کی نمائندگی کرتی ہے۔ درؤں درتھ عام انسانوں کے جذبات کو عام انسانوں کی زبان میں پیش کرنے کی تصوری پیش کرتا ہے۔ مثلاً وہ قطعیت سے کہتا ہے:

"The poet thinks and feels in the spirit of
human passions."

("Poetry and Poetic Diction" in English
Critical Essay, Oxford, 1963, P 18)

جب کہ جدید انا، اس کے مقابلے میں انفرادی انسانی تجربات کو پیش کرتی ہے۔ اور یہ تجربات اس وقت تک ممکن نہیں، جب تک اپنا شعور کسی دوسرے اور غیر (The other) کے مقابلے میں نہ حاصل کیا جائے۔^(۹) اصلاً یہ خود آگاہی دو اطراف رکھتی ہے۔ ایک طرف خود کو غیر کے مقابلے میں، غیر کے حریف کے طور پر پیش کیا جاتا ہے اور دوسری طرف خود کو غیر کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ پہلی صورت میں اپنی برتری اور دوسری صورت میں دوسرے اور غیر کی برتری کا احساس غالب ہوتا ہے۔ یہ تضاد فریں درجہ بندی پورے جدید ادب میں دیکھی جاسکتی ہے۔ تاہم

اس کا نتیجہ ایک غیر معمولی اور کثیر الاطراف خود شعوریت ہے، جو باآ خر جدید ادب کو اشرافی رویے کا علم بردار بناتی ہے۔ رویہ نوئی انا اگر جمہوری ہے تو اس کے مقابلے میں جدید انا اشرافیہ کی نمائندگی کرتی ہے، مگر واضح رہے کہ یہ اشرافیہ، جاگیردار، صنعت کار یا سرمایہ دار اشرافیہ نہیں، جسے انسانی مصائب سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا اور جسے ہر کسی بجا طور پر مطعون کرتے ہیں۔ جدید تخلیق کار اپنے تجربات، واردات اور ان کے پیرایہ اظہار کے اعتبار سے اشرافیہ ہے۔ یہ اشرافیہ جدیدیت ثانی میں آواں گارد (Avant Guard) کے نام سے اپنی پہچان رکھتا ہے۔ آواں گارد اپنے عصر سے آگے کی بات کرتا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب وہ عمومی حیثیت سے مختلف خالص انفرادی حیثیت کو غیر عمومی زبان میں بھی منکشف کرے۔ دوسرے لفظوں میں وہ جمہور کی حیثیت کو فہمی کی زبان میں ظاہر کرنے کے برعکس جمہور سے یہ تقاضا کرتا ہے کہ وہ اپنی عمومی حیثیت کو تھج کر، اپنی مانوس زبان کو فراموش کر کے اس کی انفرادی حیثیت کے عرفان کی کوشش کریں۔ اس طور آواں گارد کے یہاں تحقیقی تجربہ اپنی بلند ترین سطح کے ساتھ موجود ہونہ ہو، اپنی شدید ترین انفرادیت (بہ مقابلہ دوسرے تجربات) کے ساتھ ضرور ظاہر ہوتا ہے۔

جدید ادب، ادبی تجربے کی انفرادیت قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ کوشش قوت اور واضح لائحہ عمل لیے ہوتی ہے۔ ادبی تجربے کی انفرادیت کو اس کی بقا سے جوڑا جاتا ہے اور انفرادیت کے حصول کے لیے کم و بیش وہی لائحہ عمل اختیار کیا جاتا ہے، جسے جدید تخلیق کار نے خود آگاہی کے سفر میں اپنے لیے منتخب کیا تھا۔ یعنی خود کو غیر کے مقابلے میں اور غیر کی نظر سے دیکھنا جدید ادب کا غیر دیگر ذہنی تجربات اور دیگر لوگوں کے تجربات، بہ یک وقت ہیں۔ جدید ادب ان کے مقابل اور ان کے مطابق خود کو کمیز کرتا ہے۔ جدید ادب میں خود شعوریت اپنی آخری حد کو پہنچی ہوتی ہے۔ جدید ادب اپنے اسلوب، ہیئت، موضوعات کی پیش کش کی تکنیک، اپنے مخاطب، اپنے ثرات سے متعلق پوری طرح آگاہ ہوتا ہے۔ اسی بنا پر ایلٹ جدید شاعر کے تحقیقی تجربے کو عام آدمی کے تجربے سے ممیز کرتا ہے۔ ایلٹ کے مطابق عام آدمی کے تجربات غیر منظم اور بے قاعدہ ہوتے ہیں۔ مختلف و متضاد تجربات میں ہم آہنگی قائم کرنے کی صلاحیت عام آدمی میں نہیں ہوتی۔ جب کہ (جدید) تخلیق کار اس صلاحیت سے سرفراز ہوتا ہے۔ عام آدمی عشق اور فلسفے میں، کمپیوٹر کے ماؤس کو حرکت دینے اور کمپیوٹر سکرین پر مکھی کے اڑنے اور بیٹھنے کے پریشان کن عمل، زلزلے کی

الہ ناک تباہی اور کسی تارکول کی سڑک کے کنارے آگئے والے مہزہ بے گانہ جیسے متضاد مشادات و تجربات کی داخلی سطحوں میں موجود ہم آہنگی دریافت نہیں کر سکتا۔ اس کے یہاں تجربات الگ الگ رہتے ہیں۔ مگر (جدید) تخلیق کار انھیں ایک نئے کل میں ضم کرنے پر قادر ہوتا ہے۔ (۱۰)

اسی طرح جدید ادب اپنی زبان کے دائرے سے ایک طرف روایتی، کتابی اور خطیبانہ زبان کو خارج کرتا ہے اور دوسری طرف عام، روزمرہ زبان کو مخصوص شرائط کے تحت داخلے کا اذن دیتا ہے۔ زبان کے سلسلے میں جدید ادب کا رقبہ بڑی حد تک فرانسیسی علامت نگاری سے ماخوذ ہے۔ سٹیفن مدرے صاف لفظوں میں کہتا ہے کہ شاعری کی زبان عوام کی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ (۱۱)

تجربات اور زبان کے سلسلے میں جدید ادب کی خود شعوریت، استیغادی (Paradoxical) ہے۔ جدید ادب جن تجربات اور جس زبان سے خود کو ممیز کرتا ہے، اپنی انفرادیت اور شناخت انھی کی مدد سے قائم کرتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ جدید ادب عام تجربات اور عام زبان کو خارج نہیں کرتا، ان کی بالائی سطحوں اور عمومی مفہوم کو خارج کرتا ہے۔ جدید ادب میں ہر چند یہ دعویٰ موجود ہے کہ اس کی زبان اور تجربات، اپنی اصل میں یک سرے ہیں تاہم اس کی تردید کی صورتیں بھی موجود ہیں۔ (ایمیٹ کی وضاحت کے مطابق بھی عام آدمی اور تخلیق کار کے تجربات یکساں ہیں، فرق ان تجربات کے تضادات کو حل کرنے کی صورت میں پیدا ہوتا ہے) جدید ادب عام تجربات کی داخلی سطحوں اور زبان کے تلازمات اور Allusions کو کام میں لاتا ہے۔ یہ داخلی سطحیں اور تلازمات غیر عمومی ہوتے ہیں۔ عمومیت میں غیر عمومیت کی دریافت، جدید ادب کا خاصا ہے، مگر یہ عمل ایک ایسی تخلیقی مہارت کے ساتھ ہوتا ہے کہ غیر عمومیت نمایاں دکا رگر اور عمومیت پس پرودہ اور منفعل ہوتی ہے۔ یہ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے۔

- When the evening is spread out against the sky like a patient etherised upon a table
- Streets that follow like a tedious argument
- I have measured out my life with coffee spoon
- To have squeezed the universe into a ball (T.S. Eliot).

Love song of J. Alfred Prufrock)

صبح کے سینے میں نیزے نوئے / اور ہم رات کی خوشبوؤں سے بو جھل اُٹھے
(ن۔م۔راشد ہم رات کی خوشبوؤں سے بو جھل اُٹھے)

اور میں مردہ لمحات کا اک ڈھیر — پہاڑ
اور میں انگلوں کے بکھرے ہوئے بستر کی طرح۔
(وزیر آغا۔ تم جواتے ہو)

آپ نے ملاحظہ کیا کہ علامت سازی کا یہ عمل اس قدر غیر معمولی اور فعال ہے کہ عمومی اور روایتی جمالیات میں پر دان جزا ہوا قاری، اسے سمجھنے (اور اس کی تحسین کرنے میں) دقت اور پریشانی محسوس کرتا ہے۔ روایتی جمالیات میں بھی 'علامت' ہوتی ہے مگر وہ اجتماعی اور اسی بنا پر مانوس ہوتی ہے۔ اس علامت کے بعد پہلے سے قاری کے ذہن میں روشن ہوتے ہیں۔ مگر جدید جمالیات انفرادی اور غیر مانوس ہے۔ روایتی جمالیات اگر ایک 'راج' علامتی نظام ہے تو جدید جمالیات لمحہ تخلیق میں ایک انفرادیت پسند تخلیقی اثا کے ہاتھوں انجام پانے والی تشکیل ہے۔ چنانچہ جدید ادب کے قاری کو عدم تسلسل، غیر مانوسیت اور انفرادیت کے مے جلے احساسات کا سامنا ہوتا ہے۔ اگر وہ جدید ادب کی جمالیات کی مخصوص رمز سے واقف نہیں تو اس کے لیے جدید ادب کو سمجھنا اور اس کی تحسین کرنا محال ہوتا ہے۔

ان تمام باتوں کے پس منظر میں جو بنیادی عامل کارفرما ہے، اسے موضوعیت (Subjectivization) کا نام دیا جاسکتا ہے۔ موضوعیت جدیدیت ثانی کا مہا بیانیہ ہے۔ یہ کہنا ہے جہاں نہیں ہوگا کہ جدیدیت ثانی کی فکر کی مختلف کرنیں جس نکتے پر یک جا ہوتی اور جس سے اپنا جواز اور استدلال اخذ کرتی ہیں، وہ موضوعیت ہے۔ ماڈرنیٹی نے انسانی عقل کی خود مختاری کو ممکن بنایا۔ عقل کی خود مختاریت کا لازمی نتیجہ موضوعیت ہے۔ اسی مرحلے پر جدیدیت ثانی ماڈرنیٹی کو اپنا مآخذ تسلیم کرتی اور اس سے جدا بھی ہوتی ہے۔ پہلی صورت میں موضوعیت بھی عقل کی طرح خود مختار ہونے کا چارہ کرتی ہے اور دوسری صورت میں اپنی خود مختاریت کے اظہار و عمل کے لیے ایک جدا میدان منتخب کرتی ہے۔ عقلی خود مختاری باہر کی دنیا میں یعنی طبعی و سماجی سائنسوں، سیاسی، معاشی، آئینی، انتظامی اداروں میں عمل آرا ہوتی ہے، جب کہ موضوعیت کی خود مختاریت کا اظہار

انسان کی باطنی، اعتقاداتی، ثقافتی اور نشانیاتی دنیا میں ہوتا ہے۔

جدید انسان موضوعی سطح پر جب خود مختار ہوتا ہے تو اسے سب سے اہم سوال اپنی شناخت کا درپیش ہوتا ہے۔ خود مختاریت، آزادی کی مسرت اور ذمے داریوں کا بوجھ بہ یک وقت لاتی ہے۔ جدید انسان، بعد الطبیعیاتی بندھنوں سے آزاد ہو جاتا ہے مگر خود کو خلا میں محسوس کرتا ہے۔ جہاں کچھ واضح اور طے نہیں ہوتا۔ اسے اپنی شناخت طے کرنے کی ذمے داری کا دباؤ شدت سے محسوس ہوتا ہے۔ آرتھر سائمن کے یہ قول جدید ادب اسی حالت کی پیداوار ہے جس میں ”نظر آنے والی دنیا حقیقی نہیں ہوتی اور نظر نہ آنے والی دنیا خواب نہیں ہوتی۔“ (۱۲) حقیقت اور خواب کی اس حالت میں جہاں حقیقت خواب میں اور خواب حقیقت میں بدل جاتی ہے، جدید فرد اپنی شناخت کا سوال تشکیل دیتا ہے۔ اس سوال کی تشکیل دو طرح سے طے ہوتی ہے اور جدید ادب بھی نتیجتاً دو طرز میں اختیار کرتا ہے۔ ایک کو روایتی اور دوسرے کو وجودی طرز قرار دیا جاسکتا ہے۔

شناخت کے سوال کی روایتی تشکیل میں، شناخت کو اثبات سے جوڑا جاتا ہے۔ جدید فرد فقط شناخت نہیں، اس کا اثبات بھی چاہتا ہے اور یہ دونوں باتیں ایک ساتھ اور بہ یک وقت ہوتی ہیں۔ شناخت (کا تعین) اگر داخلی و انفرادی ہے تو اس کا اثبات خارجی و سماجی ہے۔ اس طور جدید فرد اپنے اساسی سوال کے ذریعے ہی سماج سے متعلق ہو جاتا ہے اور اس کی خود مختاریت محدود و مشروط ہو جاتی ہے۔ اثبات اس وقت ممکن ہے جب سماج کے ان تعینات اور اقدار کو تسلیم کیا جائے جن کی وجہ سے سماج تاریخ کے طویل راستے پر اپنی شناخت قائم کرتا ہے۔ نیز انھیں پیراڈائم کی سطح پر تسلیم کیا جائے۔ یعنی انھیں بنیادی اصول قرار دے کر ان کی بنیاد پر، ان کی رو سے استنباط کیا جائے۔ یہ تعینات اور اقدار روایت کے نام سے موسوم کی جاسکتی ہیں۔ جدیدیت کے تنقیدی مباحث میں روایت کا تذکرہ اتفاقی امر نہیں ہے۔ روایت جدید فرد کی شناخت و اثبات کے سفر کا لازمی مرحلہ ہے۔

ہر چند روایت، تعینات و اقدار سے مرثب ہونے والا نشانیاتی نظام ہے، مگر یہ ایک تصور کے طور پر جدید ہے۔ ۱۸ویں صدی کے آخر میں یہ مغربی دنیا اور پھر اس کے ذریعے باقی دنیا میں معرض بحث میں آئی۔ روایت کے ساتھ ثقافت اور فطرت کے تصورات بھی، جدید ذکوریات کا حصہ ہیں۔ کورنیلیا کلنگر (Cornelia Klinger) نے واضح کیا ہے کہ ”شناخت کے لیے جدید

(فرد کی) جستجو دوزخ مردوں کو عمل میں لاتی ہے، ثقافت اور فطرت۔ دونوں ناسمجیائی ہیں۔ اپنی قسم کے اعتبار سے نئی مگر مقصد کے لحاظ سے ماضی پرستانہ ہیں۔“ (۱۳) کلنگر کے یہاں ثقافت اور فطرت، روایت اور مآخذ (Origin) کے متبادل ہیں۔ اسی سے متنی جلتی بات ازرا پونڈ نے بھی کہی ہے:

"The man who returns to origin does so
because he wishes to behave in the
eternally sensible manner.. that is to say,
naturally, reasonably, intuitively."
(Literary Essays of Ezra Pound (Ed. T.S.
Eliot) P 92)

گویا جدید فرد اپنے مآخذ (روایت، فطرت) سے اس لیے رجوع کرتا ہے کہ "ابدی معقول طریقہ" اختیار کر سکے۔ روایت "ابدی معقول طریقہ" ہے، جو فطری، موزوں اور وجدانی ہے۔ یعنی انسانی فطرت، عقلی اور وجدان سے ہم آہنگ ہے۔ گویا بدی معقول طریقے کے اس مفہوم سے اتفاق مشکل ہے، تاہم اس سے یہ واضح ضرور ہوتا ہے کہ روایت کے ذریعے شناخت کے حصول کی سعی، اس لیے کی جاتی ہے کہ (شناخت کا) اثبات جرح و کد کے بغیر ہو سکے۔ جدید فرد کی شناخت - مان کی شناخت سے متصادم نہ ہو، اس سے ہم آہنگ ہو۔ اس سے یہ سمجھنا غلط نہیں ہوگا کہ شناخت کے سوال کی روایتی تشکیل کے ذریعے دراصل اپنی شناخت کے تعین سے زیادہ اس کی بازیافت کی جاتی ہے۔ یہ تصور کریا جاتا ہے کہ روایت کی تہوں میں کہیں شناخت مضمر ہے۔ اسے فقط از سر نو سامنے لانا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلٹ، جب مغربی ادب کی روایت کو ہر مرتبہ لے جاتا ہے تو وہ بھی روایت کو "ابدی طریقہ" قرار دیتا ہے جو بغیر کسی جوہری تغیر کے تمام بڑے مغربی تخلیق کاروں کے عمل تخلیق میں کارفرما ہے۔ اور اس "ابدی طریقے" کے آگے بالمقابل اپنی انفرادیت کا چراغ روشن نہیں کر سکتا۔ یہاں بھی جدید فرد اپنی فردی شناخت متعین کرنے کے بجائے روایت کی بازیافت کرتا ہے۔ بازیافت انفرادی فعل ضرور ہے۔ مگر یہ فرد کی موضوعی خود مختاری کا متبادل ہرگز نہیں۔ بلکہ تخلیق کار بہ طور فرد کی قربانی کے مترادف ہے۔

روایت کی بازیافت اور اپنی شخصیت کی نفی کے باوجود، یہ عمل شناخت کے سوال سے متعلق رہتا ہے، خالی ماضی پرستی نہیں بن جاتا۔ دوسرے لفظوں میں موضوعیت کی خود مختاریت محدود ضرور ہوتی ہے، معدوم نہیں ہوتی۔ یہ الگ بات ہے کہ اسے معدومیت کا حقیقی خطرہ لاحق ضرور رہتا ہے اور بعض کم تر درجے کے جدید تحقیق کاروں کے یہاں روایت کی بازیافت، فقط اور بے فہم ماضی پرستی میں بدل گئی ہے۔ تاہم دل چسپ بات یہ ہے کہ معدومیت کے حقیقی خطرے کا شدید احساس ہی موضوعی خود مختاری کے تحفظ کی حکمت عملی تشکیل دینے کا محرک بنا ہے۔ یہ حکمت عملی درحقیقت جدید عصر اور روایت میں نقطہ ہائے اشتراک قائم کرنے سے عبارت ہے۔ جدید عصر کے مسائل کی شناخت، روایت کی روشنی میں کی جاتی ہے اور جدید زمانے کے مسائل کے حل کی امکانی صورتیں، روایت کی حکمت میں تلاش کی جاتی ہیں۔ ایلیٹ و جیمز جوائس کے یہاں اساطیری خوابوں کی موجودگی، ن۔ م راشد، انتھار حسین، وزیر آغا اور ستیہ پال آنند کے یہاں مشرقی داستانوں اور اساطیر کا بہ کثرت استعمال اسی سبب سے ہے۔

شناخت کے سوال کی وجودی تشکیل میں، شناخت کے اثبات کے بجائے صرف تعین پر اصرار ہوتا ہے۔ اثبات کی خواہش کرنے کا مطلب اپنی شناخت کی ذمے داری کا آدھا بوجھ دوسروں کے کاندھوں پر ڈالنا ہے۔ اصل یہ ہے کہ شناخت کی روایتی تشکیل اور وجودی تشکیل میں جدید کا زمانی تصور مختلف ہوتا ہے۔ روایتی تشکیل میں جدیدیت انسانی تاریخ کا ایک نیا مرحلہ تو ہے، مگر اس کے نئے پن اور انفرادی نقوش کی شناخت ابدی معقول طریقوں سے ممکن ہے، جنہیں انسان نے اپنے تاریخی سفر میں مرثب کیا ہے۔ جب کہ وجودی تشکیل، جدیدیت کو انسانی تاریخ کا ایک سر بنا اور منفرد مرحلہ سمجھتی ہے جس کی کوئی نظیر انسانی تاریخ میں نہیں ملتی۔ یہاں تاریخ انسانی، جدید فرد کی مدد نہیں کرتی، بلکہ وہ ایک غیر کی صورت خود کو پیش کرتی ہے، جس سے فرد منقطع ہوتا ہے۔ وجودی اصطلاحات میں بات کریں تو روایتی تشکیل، فرد میں جوہر کی مستقل تاریخی موجودگی میں یقین رکھتی ہے۔ جب کہ وجودی تشکیل جوہر کو فرد کے وجود سے الگ ہی نہیں کرتی، اسے ثانوی حیثیت بھی دیتی ہے۔ جیسی روایتی تشکیل میں، جدید فرد جوہر کو تاریخ میں برابر موجود پاتا اور اپنے انفرادی فعل سے اس سے وابستہ ہو جاتا ہے، مگر وجودی تشکیل میں وہ جوہر سے منقطع ہوتا ہے۔ یہ ایک بڑا فرق ہے۔

شناخت کے سوال کے اولین مرحلے میں، روایتی تشکیل اور وجودی تشکیل کے حامل جدید افراد، دونوں ایک بے کراں سمندر میں اور تنہا ہوتے ہیں مگر اول الذکر کو جدید ہی منکر مل جاتا ہے اور وہ ایک محفوظ خطے (روایت) میں پہنچ جاتا اور شناخت ہو جاتا ہے، لیکن دوسرے کا مقدر تنہائی، اجنبیت اور بے گانگی ہوتی ہے۔ پہلا اپنی موضوعی خود مختاری کو محدود و مشروط ہونے کی قیمت ادا کر کے محفوظ و شناخت ہو جاتا ہے، جب کہ دوسرا اپنی موضوعی خود مختاری پر کوئی سمجھوتہ نہیں کرتا، اسے قائم رکھنے کے سلسلے میں درپیش تمام خطرات اور سوالات و رسواالات کا تنہا سامن کرتا اور اسے اپنی لازمی، وجودی ذمے داری خیال کرتا ہے۔

وجود کو جو ہر پر مقدم رکھتے ہوئے، اپنی شناخت کے تعین میں کئی الجھنیں درپیش ہوتی ہیں اور بڑی الجھن یہ کہ جب وجود، جو ہر سے منتقطع ہے تو وجود کے (اپنی معنویت کے) سوالات کا کوئی جواب ہی کیوں کر ممکن ہے؟ ایک اعتبار سے جواب تک پہنچنا، جو ہر تک پہنچنا ہے۔ چنانچہ شناخت کے سوال کی وجودی تشکیل شافی جوابات (جو ہر) کے بجائے ایک ایسی "شعوری حالت" تک پہنچتی ہے جہاں بس وجود کی حقیقی صورت حال ہی واضح ہوتی ہے۔ مصائب، الم، تنہائی، بے معنویت اور بے گانگی کی صورت حال "اس صورت حال کا مظہر سبکی نفس ہے۔ (واضح رہے کہ یہ اساطیری کردار ضرور ہے مگر وہ جدید، وجودی فرد کو نظر مبہیا نہیں کرتا۔ صرف اس کی اصل کی لسانی وضاحت کرتا ہے)۔ سبکی نفس بھاری ہتھر پہاڑ کی چوٹی پر لے جاتے رہنے کے مسلسل عمل میں مبتلا ہے۔ کامیو کے نزدیک سبکی نفس ہتھر کو نیچے لڑھکتے دیکھتا اور پھر اسے واپس لے آنے کا عزم کرتا ہے اور اس عزم میں ہی اس کا الم پوشیدہ ہے۔ وہی لمحہ اس کے شعور کی بے داری کا لمحہ ہے۔ اس میں وہ اپنی تقدیر کو بے نقاب بھی دیکھتا ہے اور خود کو تقدیر پر حاوی بھی اور یہی اس کی شناخت ہے۔

سارتر نے اپنے مشہور افسانے "دیوار" میں وجودی شناخت / صورت حال کو عہدگی سے

بیان کیا ہے۔

"But I felt alone between Tom and Juan I
had spoken to him and I knew we had
nothing in common.. I didn't want to die

like an animal, I wanted to understand. . . .
several hours or several years of waiting
is all the same when you have lost the
illusion of being eternal."

(Sartre, "The Wall" in Existentialism From
Dostovesky to Sartre. P 290-5)

جدیدیت ثانی نے زبان، موضوعیت اور فرد کی شناخت کے سلسلے میں جو موقف اختیار کیا وہ اب (بعد جدیدیت کی زد سے) معرض سوال میں ہے۔ ازل یہ سارا موقف ایک "تشکیل" ہے۔ مخصوص ثقافتی و عملیاتی تناظر میں دی گئی تشکیل! یہ نکتہ نہ صرف جدیدیت کی نوعیت واضح کرتا ہے بلکہ اس کے حدود کی نشان دہی بھی کرتا ہے۔ یعنی جدیدیت کوئی ابدی سچائی ہے نہ ایک ایسی انسانی یافت جو تمام زمانوں کے لیے کارگر ہو۔ یہ خاص ثقافتی و ادبی حارت کی پیداوار اور مخصوص عملیاتی تناظر کے تحت وجود میں آئی ہے۔ اگر جدیدیت کی تفہیم اس سے ہٹ کر کی جاتی ہے تو اس کا مطلب اسے ایک ایسے ڈسکورس کے طور پر رائج کرنا ہے جسے سچائی سے زیادہ اپنی اقتداری حیثیت تسلیم کرانے سے غرض ہوتی ہے۔

جدیدیت نے زبان کو غیر عمومی طور پر برتنے پر زور دیا مگر یہ سوال نہیں اٹھایا کہ زبان کا خاص طرح کا استعمال آئیڈیالوجیکل معاملہ ہے۔ اگر آپ کلاسیکی لفظیات کو نئے مطالب میں برت رہے ہیں تو گویا کلاسیکی جمالیات کو حکم بتا رہے ہیں۔ اگر روزمرہ زبان استعمال کر رہے ہیں اور اسے کلاسیکی لفظیات کے مقابل لار رہے ہیں تو روزمرہ زبان میں لکھی آئیڈیالوجی کے فروغ کی درپردہ کوشش کر رہے ہیں۔ (روزمرہ زبان کی آگے کئی قسمیں ہیں۔ ہر طبقے کا الگ روزمرہ ہے، اسی لیے جس طبقے کا روزمرہ استعمال کیا جائے گا، اسی کی آئیڈیالوجی بھی زبان میں مضمر ہوگی) تاہم واضح رہے کہ آئیڈیالوجی زبان میں یقیناً لکھی ہوتی ہے، مگر متن سازی میں یہ آئیڈیالوجی کم یا زیادہ بدل جاتی ہے، متن سازی کی رسمیات اور ضوابط کے ہاتھوں! اس لیے باہر کی زبان کی آئیڈیالوجی کو بعینہ متن میں تلاش نہیں کیا جاسکتا۔

موضوعیت پسندی، جدیدیت کا مہا بیانیہ ہے۔ اس پر بھی شک کا اظہار کیا گیا ہے۔ نئے

تناظر میں موضوع (Subject) کی خودمختاریت ایک وابستہ ہے، اس لیے کہ موضوع اپنے آپ میں قائم نہیں ہوتا۔ یہ ایک لسانی تشکیل ہے۔ ہر چند علامت پسند سلیفن ملارے موضوع کے لسانی تشکیل ہونے کا ابتدائی تصور رکھتا تھا۔ جب اس نے کہا کہ آرٹ کے خاص نمونے میں شاعر بطور موضوع غائب ہوتا ہے۔^(۱۴) مگر اپنے زمانے میں یہ تصور اتنا نیا اور اجنبی تھا کہ اسے جدیدیت کی تصویر میں جگہ نہیں مل سکی۔ یوں بھی یہ جدیدیت کے پیراڈائم سے ہی ٹکراتا تھا۔ اس لیے جگہ کیسے ہتی؟ بعض لوگ ایلٹ کے شخصیت کی غمی کے تصور کو ملارے کے مذکورہ تصور کی بازگشت کہتے ہیں، جو درست نہیں۔ ایلٹ نے شناخت کے سوال کی روایتی تشکیل کے تحت اس تصور کو پیش کیا تھا جس کی وضاحت کی جا چکی ہے۔ موضوع کے لسانی تشکیل اور نتیجہ، فرد کے تحریر سے غائب ہونے کے ضمن میں بارت کی یہ وضاحت کافی ہے۔

"Linguistically, the author is never more than the instance writing, just as I is nothing other than the instance saying I: language knows a 'subject' not a 'person', and this subject, empty outside of the very enunciation which defines it, suffices to make language 'hold together', suffices, that is to say to exhaust it."

(Roland Barthes. "The Death of author" in Modern Criticism and Theory, P 148)

جب تحریر، موضوع اور مصنف پر حاوی ہے تو موضوع کی خودمختاریت چیلنج اور فرد کی شناخت کا سوال کا عدم ہو جاتا ہے۔ اب "فرد" مختلف ثقافتی اور لسانی متون کے ربط باہم سے وجود پذیر ہونے والی ایک 'کنسٹرکٹ' ہے۔ ہر چند مابعد جدید فرد کا یہ تصور بھی بجائے خود ایک درجے میں مبہم یا نیہ ہے مگر اس نے جدیدیت کے مبہم یا نیہ کو بے دخل بہر حال کر دیا ہے۔

۱۔ انھوں نے گڈنز نے لکھا ہے:

"Totalitarian rule connects political, military and sociological power in more concentrated form than was ever possible before the emergence of modern-nation states."

(Anthony Giddens, The consequences of Modernity, California: Stanford University Press, 1990, P 8)

۲۔ چارلس سگر نے اس نکتے کی عمدہ توضیح کی ہے:

"With Newton the Universe acquired an independent rationality, quite to the spiritual order or to anythings outside itself."

(Charles Singer, A Short History of Scientific Ideas to 1900, London: Oxford, 1959, P 292)

3۔ Communist Manifesto, P 12

۴۔ دیکھیے:

Charles Singer, A Short History of Scientific Ideas to 1900, London. Oxford, 1959, P 193

۵۔ قابل ذکر بشر مرکزیت، اٹالوی مفکروں اور ادبا میں لارینٹس (Laurentius)،
 (Valla)، پوٹی ٹین (Polytlan)، ورگی رینس (Vergerius)، چکودلا میران دولا
 (Pico della Meran dolla)، وٹوریو دافلتری (Vittorio da Feltre)،
 گاری نوواوی رونا (Guarina da verona)، لیوناردو بروٹی (Lenoardo
 (Bruni)، ایناس سلوئس (Aeneas Sylvius) اور سیوڈنورول (Savo narola)،
 پیٹرارک (Francesco Petrarca)، بوکیشو (Giovanni Boccaccio)
 شامل ہیں۔

۶۔ اس کے اصل الفاظ دیکھیے:

"Whatever we call reality, it is revealed to
 us only through an active construction in
 which we participate."

(Illya Prigogine, "The Quantum Self"
 (Danah Zohar), Glasgow: Flamingo, 1990,
 P 29)

7- "Objects are not linguistically (or socially)
 constructed by naming and the right use of
 language."

Jane Flax, "The End of Innocence" in Feminist
 Theorize the Political" (ed. J. Butler and J W.Scott)
 New York: Routledge, 1992, P 42

8- "The sense of complexity was to be the modernist
 writer's fundamental recognition."

(Peter Faulkner, Modernism, London New York,
 Methuen, 1977, P 14)

- 9- " I believe that in spite of much heart-searching, the modern ego is more concerned with the way it appears in other's eyes than with learning fully about itself and admitting its troubles fearlessly " (Jacques Barzan, Classic, Romantic and Modern, New York: Anchor Books, 1981, P 117)

۱۰۔ ایلٹ کے اصل الفاظ یہ ہیں:

"... the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, in the mind of poet these experiences are always forming new wholes."

- 11- Unlike the mob, which has reduced language to an easy and popular cursory,".
(The Crisis of Poetry 1898)
- 12- " a literature in which the visible world is no longer a reality and the unseen world no longer a dream " (The Symbolist Movement in Literature (1899)

۱۲۔ اس کے اصل الفاظ یہ ہیں:

". . the modern quest for identity brings two categories into play nature and culture . culture and nature belong to a

class of concepts that I would name
nostalgic: new in kind, but back ward
looking in propose."

(Cornelia Klinger, "From Freedom without choice to
choice without Freedom the Trajectory of the modern
subject." P 123)

- 14- "The pure work of art involves the disappearance of the
poet as a speaking subject, who codes the initiative to
the words themselves, which collide with one another
once their essential differences are mobilized."
("The Crisis of Poetry")

گلوبلائزیشن اور اردو زبان

گلوبلائزیشن معاشرہ کی صورت حال کا جزو اعظم ہے مگر اس کا اس عالم گیر تصور انہایت سے کوئی بنیادی تعلق نہیں جسے فلسفیوں و دانشمندیوں نے تاریخ کے مختلف ادوار میں پیش کیا ہے۔ ہر چند گلوبلائزیشن بھی اپنی ایک تاریخ رکھتی ہے، مگر اس کا جواز (legitimacy) تاریخ کی تاثریریت میں تلاش نہیں کیا جاسکتا۔ دوسرے لفظوں میں گلوبلائزیشن پیدا کی گئی ہے۔ اس کی پیدائش میں معاون اور کارگر عوامل پر کنٹرول حاصل کر کے اس سے مختلف صورت حال کو پیدا کیا جاسکتا تھا مگر یہ صورت حال ان قوتوں کے مفادات سے متصادم ہوتی جنہوں نے گلوبلائزیشن کو جنم دیا ہے۔ انہی گلوبلائزیشن کی تحریک کی بنیادی اس شعور پر ہے کہ گلوبلائزیشن مذہبی صورت حال ہے اور نہ تاثریر تاریخی صورت حال۔ یہ حتمی عوامل پر کنٹرول اور تصرف کا نتیجہ ہے، مگر ان پر تصرف کا حق دوسروں کو بھی دے دیا جائے تو "ایک دوسری دنیا ممکن ہے۔" گلوبلائزیشن کی پیدائش میں معاون اور کارگر عوامل میں ایک عامل، لسانی بھی ہے۔ انسانی معاملات پر کنٹرول حاصل کرنے میں زبان کا جو غیر معمولی کردار ہے، اسے گزشتہ صدی میں بہ طور خاص بروئے کار لایا گیا ہے۔ اس امر کی مثال خود گلوبلائزیشن کی اصطلاح ہے۔ یہ اصطلاح اپنے معنی و عمل میں آئینہ دار کوئی نہ طرف ہے، یعنی جن باتوں کو یہ اپنے بنیادی مفہوم کے طور پر پیش کرتی اور جن کے معنی بر حقیقت ہونے پر اصرار کرتی ہے، انھی کے پردے میں یہ اپنے اصل مقاصد کو چھپاتی ہے۔ گلوبلائزیشن شیا، تصورات اور اقدار کے گلوبلائزیشن یعنی "عالمی اور مشترک" ہونے کا دعویٰ کرتی ہے، قوموں اور سرحدوں کے تصور کے خاتمے پر اصرار کرتی ہے، مگر عالمی سے مراد ایک یا چند ایک ایسے ممالک (کی اشیا و تصورات) بنتی ہے اور قوموں اور سرحدوں کے خاتمے پر زور اس لیے دیتی ہے کہ ان چند ممالک کی جارحانہ راوی میں یہ دونوں عامل نہ ہوں۔ اس طرح گلوبلائزیشن اپنے سانی اور کلامی اعتبار میں ماسکریٹ کی علم بردار ہے، مگر ماسکریٹ کے ایک تصور و آفاق تسلیم کرانے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ بنا پر نواہ چومسکی گلوبلائزیشن کی مخالف تحریک کو یعنی گلوبلائزیشن کہنے کے حق میں نہیں کہ اس طرح ان تصورات کے خاتمے کا اندیشہ ہے، جنہیں گلوبلائزیشن پر رائج ہوتا چاہیے۔ خود وہ اس نام سے موسوم کر کے گلوبلائزیشن دراصل ان تصورات اور اقدار کو فروخت کرتی ہے، جو گلوبلائزیشن سے متضاد طور پر اور عالم گیر تصور انہایت سے اس کی لسانی نسبت کی وجہ سے عوامی شعور میں موجود ہیں۔

ضروری ہے کہ گلوبل یزیشن کو عام گیرانہی تصور سے الگ کیا جائے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ یہ دونوں ایک دوسرے کے متضاد ہیں ہمیشہ سے موجود رہے ہیں اور اس کا قائد گلوبل یزیشن نے خوب اٹھایا ہے۔ گلوبل یزیشن کا وصف خام سیاسی، معاشی اور ثقافتی غلبہ ہے، جب کہ عالم گیرانہی تصور اس کے مقابلے میں ہر طرح اور ہر سطح کے غلبے کے خلاف ہے۔ یہ تصور تمام نسلی، جغرافیائی، مذہبی، لسانی، ثقافتی، معاشی امتیازات سے بالاتر ہونے اور کراہی اور اس کے جملہ وسائل کو تمام انسانوں کی یکساں ملکیت قرار دینے سے عبارت ہے۔

اشرقی فلسفہ سے کراہی ایک ہمیں یہ تصور ملتا ہے۔ اشراقی فلاسفہ خود کو عالمی شہری یعنی Cosmopolis کہتے تھے۔ ہر ملک ملک، ماست کہ ملک خدا ہے ماست۔ یا بے قول اقبال:

درویش خداست نہ شرقی ہے نہ غربی

نہ میرانہ دلی، نہ صفاہاں نہ سرقد

علاوہ ازیں متحدہ فلسفہ اور تخلیق کار جیسے سقراط، مینو، دیوڈی ایچ لارنس، سارترے، برٹریڈ رسل وغیرہم خود کو عالمی شہری کہتے تھے اور کراہی کو اپنا اور دوسروں کا یکساں طور پر تسلیم کرتے تھے۔ دوسری طرف گلوبل یزیشن کا آغاز بھی قبل مسیح میں ہو گیا تھا۔ جب شرقی یثیہ میں جیس کی چارچن اور ہان سلطنتیں وجود میں آئی تھیں، یہ پھر ہندوستان کی مور یہ اور گپتا حکومتیں قائم ہوئی تھیں یا میسو پوٹیمیا کی بابلی ورمیری سلطنتیں بھری تھیں اور سکندر عظیم نے جب پوری دنیا کو یونانیوں کے تابع کرنے کا خواب دیکھا تھا۔ گلوبل یزیشن کی یہ ابتدائی شکل تھی اور اس میں سیاسی اور عسکری غلبے کی شدید خواہش تھی۔ اس غلبے کے بعد ثقافتی غلبے کی راہ خود ہم وار ہو جاتی ہے۔ گلوبل یزیشن کا دوسرا عہد روشن خیالی کے زمانے سے شروع ہوا، جب یورپی اقوام نے اپنی سائنسی تحقیقات اور مخصوص فلسفیانہ تصورات کی بدولت نوآبادیاتی نظام تشکیل دیا۔ اس نظام کو صنعتی انقلاب نے مستحکم کیا اور یورپی اقوام نے یثیہ دور طریقہ کے کئی مراکز پر قبضہ کر لیا۔ گلوبل یزیشن کی نوآبادیاتی شکل میں بھی عسکری، سیاسی، معاشی اور ثقافتی غلبے و فوقیت حاصل تھی۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد گلوبل یزیشن کا تیسرا عہد شروع ہوا۔ مقاصد کے اعتبار سے یہ عہد پہلے دو ادوار سے مشتمل مگر طریق کار کے لحاظ سے نیا تھا۔ نوآبادیات کا تو خاتمہ ہوا، مگر

گلوبل یزیشن کے مقاصد کا حصول جاری رہا۔ یہ راست اقدام کے بجائے بالواسطہ اقدام کو زیادہ اہمیت ملی اور بالواسطہ اقدام کو بھی چھپانے کی غرض سے ڈسکورس یا کھلمیہ تشکیل دیے گئے اور انھیں رکن کیا گیا۔ GATT نامی معاہدے سے گلوبل یزیشن میں شدت پیدا ہوئی اور ڈیوٹی اوسے اس شدت میں مزید اضافہ ہوا ہے۔ یہ تجارتی معاہدے بظاہر یکساں معاشی قوانین کی حمایت کرتے ہیں مگر ان کا کفارہ ترقی یافتہ مغربی اقوام (بالخصوص امریکا) کو ہے، اسی بنا پر بعض لوگ گلوبل یزیشن کو امریکائی یزیشن بھی کہتے ہیں۔

واضح رہے کہ عسکری، سیاسی، معاشی اور ثقافتی غلبے کو گلوبل یزیشن کا نام مرثیہ چند برسوں میں دیا گیا۔ گویا ابھی یہ ب نامری در بھی دوسرے ناموں کے پردے میں خود کو چھپاتی رہی ہے۔ پہلے یہ نوآبادیات کے پردے میں تھی اور جنگ عظیم دوم کے بعد اس نے خود کو بین الاقوامیت (سٹریٹجکل زمر) کے طور پر پیش کیا۔ آج بھی کچھ سوٹ گلوبل یزیشن ورائٹرز سٹریٹجکل زمر کو ایک ہی چیز قرار دیتے ہیں۔ جنگ عظیم دوم کے دوران میں بنی نوع انسان نے جس عظیم تباہی کا سامنا کیا، اس سے مستقبل میں بچنے کی غرض سے بین الاقوامیت کی تصویری پیش کی گئی۔ یہ ظاہر اسے عالمی اخوت کے سیاسی تصور کے طور پر پیش کیا گیا، مگر اس کے عقب میں مغربی اقوام اور (امریکا پر طور خاص) کے غلبے کی خواہش برابر موجود تھی۔ بین الاقوامیت کی حمایت آئین سانے نے بھی کی تھی۔ اس کے Why War? (جو فرانس کے ساتھ اس کی حکمتا بہت پر مشتمل ہے) میں عالمی حکومت کی تجویز پیش کی اور کہا کہ عالمی حکومت کی باگ ڈور امریکا، برطانیہ اور سوویت یونین کے پاس ہونی چاہیے۔ عالمی حکومت کے اختیارات کے ضمن میں اس عظیم سائنس دان نے جو تجویز کیا، وہ نہ صرف بین الاقوامیت کی آڑ میں گلوبل یزیشن کے مقاصد کا اعلامیہ ہے، بلکہ جسے آج بھی امریکا کی خارجہ پالیسی میں مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔

"The World Government would have power over all military matters and need have only one further power, the power to intervene in countries where a minority is oppressing a majority and creating the kind of instability that leads to war. There must be an end to the concept of non-intervention, for to end it is part of keeping the peace."

(Bruno Leone, Internationalism, P140)

بین الاقوامیت اور گلوبل یزیشن میں ایک یا چند مماثلت کی مرکزیت اور اس مرکزیت کو باقی دنیا سے تسلیم کرانے کی مصافی، مشترک ہیں، مگر دونوں میں یہ ایک اہم فرق بھی ہے کہ بین الاقوامیت قومی حکومتوں اور قومی سرحدوں کو قائم رکھنے کے حق میں تھی۔ یہ دوسری بات ہے کہ عالمی حکومت کے تصور میں قومی حکومت کے رد و راکم سے کم کرنے کی کوشش کی گئی اور گلوبل یزیشن قومی حکومت اور سرحدوں کے خود مختار اندہ کردار کو ختم کرنے کی کوشش کرتی ہے، گویا بین الاقوامیت میں جو بات محض تصور کی حد تک تھی، اسے گلوبل یزیشن نے عملی ثابت کر دکھایا ہے۔

گلوبل یزیشن کی صورت حال سادہ اور یک جہت نہیں ہے۔ ارجن پادراے نے اس کی پانچ شکلوں

کی نشان دہی کی ہے۔

۱. نسلی (Ethnoscapes): قوموں کی غیر معمولی نقل و حرکت، سیاحوں اور تارکین وطن کی کثرت۔
۲. معاشی (Finance scapes): زر کی نقل و حرکت، سٹاک ایکسچینج، آزاد تجارت، آئی ایم ایف وغیرہ۔

۳. نظریاتی (Ideo scapes): مختلف و متعدد نظریات، اور سیاسی آئینہ و چیز کی نقل و حرکت
۴. برائقی (Media scapes): اخبار، ریڈیو، ٹیلی ویژن، انٹرنیٹ کے ذریعے خبروں اور تصویروں کی نقل و حرکت

۵. ٹیکنالوجی (Techno scapes): نئی ٹیکنالوجی کی نقل و حرکت

رجن پوراے سے گلوبلائزیشن کی سانی، ثقافتی اور جمالیاتی شکلوں کی نشان دہی نہیں کی، محال کہ ان کی بھی نقل و حرکت ہو رہی ہے۔ گویا گلوبلائزیشن ایک ایسا مظہر ہے جس میں "آزاد، متنوع اور بہ کثرت نقل و حرکت" بنیادی چیز ہے۔ اس نقل و حرکت کو مکس بناے کے لیے نئے تجارتی معاہدے (جیسے ڈیپٹی او)، تجارتی ورے (آئی ایم ایف، ورلڈ بینک) اور تجارتی بدک (یورپی یونین، نیٹو) قائم کیے گئے ہیں اور ان سب کے پیچھے مٹی پٹھان کمپنیاں موجود ہیں۔ دنیا کی سیاست اور تجارت دراصل انہی کے ہاتھ میں ہے۔

گلوبلائزیشن کی آزادانہ اور متنوع نقل و حرکت کے اثرات تینوں سطحوں کے ہیں: سیاسی، معاشی اور ثقافتی۔ دوسرے لفظوں میں گلوبلائزیشن کے ذریعے مٹی پٹھان کمپنیاں سیاسی، معاشی اور ثقافتی غلبہ حاصل کرتی ہیں اور اس کے لیے قانون شکنی سے لے کر قانون سازی، ہر طرف کے اقدامات کو جائز سمجھتی ہیں۔ تاہم ان کمپنیوں نے اپنے مقاصد کے حصول کی خاطر "صارفیت کے کلچر" کو سب سے موثر ہتھیار کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اور یہ کہنا غلط نہیں کہ گلوبلائزیشن کے اظہار کی جتنی بھی صورتیں ہوں، ان کے عقب میں صارفیت بہ طور ساخت موجود ورکار فرما ہے، اس طرح گلوبلائزیشن کی ہر نوع کی نقل و حرکت، صارفیت کے تابع ہے۔

گلوبلائزیشن اپنے صارفین مقاصد کے لیے ہر شے کی داخلی معنویت کو ادا اور یافت کرتی اور پھر اسے بردے کار لاتی ہے۔ گلوبلائزیشن کا اشیاء کی طرف رویہ یہ غرض نہ تحقیقی نہیں، جس کا مقصد محض انسانی علم میں اضافہ اور بے غرض مسرت کا حصول ہوتا ہے اور جس کا مظاہرہ دکلائی ادوار میں بافصوص ہوتا رہا ہے۔ اب ہر شے کموڈیتی ہے۔ گویا پہلے اشیاء کے ساتھ کم یا زیادہ تھکس وابستہ تھا، مگر اب اشیاء محض اشیاء صرف ہیں۔ انھیں بچا اور خرید جا سکتا ہے۔ اشیاء کی داخلی معنویت بہ جائے خود کوئی قدر نہیں رکھتی، قدر کا تعین صارفیت اور مارکیٹ کرتی ہے اور اشیاء میں وہ سب کچھ شامل ہے جن سے انسان کی سماجی زندگی ممکن اور منضبط ہوتی ہے، جیسے زبان، آرت،

اخلاق، میڈیا، ثقافتی، اقتصادی، معاشی روابط، مذہب وغیرہم۔ گلوبلائزیشن ان سب کو کوئی کا درجہ دیتی ہے۔ اور ان کی خرید و فروخت کے لیے نئی نئی منڈیاں تلاش کرنے میں سرگرم رہتی ہے۔

یہ ظاہر یہ بات عجیب نظر آتی ہے کہ زبان، آرٹ، ثقافت اور مذہب برائے فروخت نہیں۔ عجیب نظر آنے کی وجہ یہ ہے کہ ہم ان کے بارے میں "کلاسیکی" تصورات رکھتے ہیں۔ اور اس سے عجیب تر بات یہ ہے کہ گلوبلائزیشن بھی "کلاسیکی تصورات" کے وسیع سے ان کی صرفیت کو ممکن بناتی ہے۔ گلوبلائزیشن میڈیا اور اشتہارات کے ذریعے ان تصورات کو بھرتی اور لوگوں میں بنیادیں کے لیے ترقیب اور آمادگی ہے و ر کرتی ہے۔ اسی طرح شیے سے متعلق کلاسیکی تصورات کا احیا نہیں ہوتا، بلکہ ان تصورات کا خاموش، ہنرمند نہ استحصال کیا جاتا ہے۔ لوگوں صارفین کو استحصال کی جبر تک نہیں ہوتی۔ اس ضمن میں شریف حطاط (Shenl Hatata) کا یہ کہنا درست ہے کہ "عالمی مارکیٹ کو بڑھانے کے لیے صارفین کی تعداد بڑھانا ضروری ہے۔ اس بات کو یقینی بنایا جائے کہ صارفین ہر دم چیز خریدیں، جسے برائے فروخت پیش کیا جائے۔ اس کے لیے اشیاء صرف کے مطابق ضرورتیں "پیدا" کی جائیں۔ اس ضمن میں ثقافت اہم کردار ادا کر سکتی ہے۔ ثقافت، عالمی صارف کو لزما وضع تخلیق کرے۔" چنانچہ ثقافت، زبان، آرٹ وغیرہ گلوبلائزیشن کے صارفی مقاصد کے حصول میں بہ طور آہ کار استعمال کیے جاتے ہیں۔ گلوبلائزیشن کا یہ رویہ دنیا کی تمام ثقافتوں، تمام زبانوں، آرٹ کی تمام صورتوں کی طرف یکساں ہے، مگر چونکہ ترقی یافتہ، کم ترقی یافتہ اور غیر ترقی یافتہ ممالک کی ثقافتیں اور زبانیں ایک جیسی صارفی قیمت اور ایک جیسی صارفی اثر اندازی نہیں رکھتیں، ترقی یافتہ ممالک کی ثقافت و زبان کو دیگر پر صرفی فوقیت حاصل ہے، اس لیے ان کے غلبے کی راہ خود بہ خود ہم وار ہو جاتی ہے۔

ثقافتوں عالمی صارف پیدا کرنے میں یوں براستعمال کیا جاسکتا ہے، اس کی ایک عام مثال ویمنائن ڈے ہے۔ یہ دن اب ہر سال ۱۴ فروری کو دنیا کے تقریباً تمام ملک کے بڑے شہروں میں منایا جاتا ہے۔ اس روز لوگ، ایک دوسرے سے محبت کا اظہار کرتے ہیں۔ محبت کے اظہار کے لیے نہ کوئی دن مقرر کیا جاسکتا ہے ورنہ کوئی خاص طریقہ، مگر گلوبلائزیشن نے دن بھی مقرر کر دیا ہے اور طریقے بھی "یہ سارے طریقے دراصل صارفی کلچر کو تقویت پہنچاتے ہیں۔ اس روز لوگوں میں محبت کا اضافہ تو نہیں ہوتا، مگر طرح طرح کی اشیاء کی فروخت میں ریکارڈ اضافہ ضرور ہوتا ہے، یعنی بھد محبت کا نہیں، صارفیت کا ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ صارفیت کسی ثقافتی مظہر کی بنیادی علامتی معنویت کو در یافتہ ترقی اور میڈیا کے ذریعے اس کی وسیع پیمانے پر اشاعت کرتی ہے تا کہ اسے ایک گلوبل اور آفاقی علامت کے طور پر تسلیم کرایا جاسکے۔ گلوبلائزیشن کے ماسٹرنڈ جانتے ہیں کہ ہر ثقافتی مظہر کسی قوم کے مجموعی تصور کائنات سے جڑا ہوتا ہے۔ جب اس کی علامتی معنویت کو گلوبل اور آفاقی بنا کر

چشم کیا جاتا ہے تو گویا اسے اس کے تصور کائنات سے کٹا ڈالا جاتا ہے۔ گلوبلائزیشن میں ثقافتی مظاہر اپنے origin سے کٹ جاتے ہیں۔ لوگ جب ان مظاہر کی نام نہاد واقعاتی علامت کو قبول کرتے اور ان مظاہر کی رسومات میں شریک ہوتے ہیں تو وہ ان کی "اصل" سے بے خبر اور تعلق ہوتے ہیں۔ یہی دیکھیے کہ ویسٹائن ڈے ستانے والوں کو یہ معلوم ہی نہیں ہوتا کہ تیسری صدی عیسوی سے تعلق رکھنے والے سینٹ ویسٹائن کون تھے، کس بنا پر انھیں کلاڈیس دوم نے جیل میں ڈالا اور پھر سزا سے موت دی تھی۔ اس دن کی عیسائی تصور کائنات سے گہری نسبت ہے، مگر پوری دنیا میں اس دن کو منانے والے اس نسبت سے بے خبر یا تعلق ہوتے ہیں۔ بے خبری یا تعلق کی وجہ سے ثقافتی مظہروں میں اس ارتقائی تجربے سے گزرنا ممکن ہی نہیں جس سے اس ثقافتی مظہر کے تصور کائنات میں شریک لوگ گزرتے ہیں۔ یہی صورت دیگر ثقافتی تہواروں کے ساتھ ہے۔ خواہ وہ بسنت ہو، عید ہو، دیوان ہو یا مٹھ عرو۔ صارفیت تمام تہواروں کو ایک حقیقی ثقافتی تجربے کے بجائے انھیں تفریحی اور تجارتی سرگرمی میں بدل دیتی ہے۔

گلوبلائزیشن نے دنیا کی تمام زبانوں کو متاثر کیا ہے۔ ایک سطح پر یہ اثر یکساں ہے کہ تمام زبانوں کو کمزوری کا درجہ دیا گیا ہے۔ اس وقت دنیا کی چھوٹی بڑی زبانوں میں جو مختلف فیہی چیلنجز کھڑی ہیں، ان کا مقصد ان زبانوں کی بقا یا فروغ نہیں، بلکہ انھیں ان زبانوں کے بولنے والوں کی مارکیٹ میں بیچنا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ بالواسطہ طور پر ان زبانوں کو فروغ بھی مل رہا ہے۔ اسی طرح سواحلی زبانوں اور مشرق وسطیٰ میں عربی و بھی صارفی مقاصد کے تحت اہمیت دی جا رہی ہے۔ خود انگریزی زبان، جسے گلوبلائزیشن کی آفیشل زبان اور موجودہ زمانے کی لیتو انگریز کا کہنا چاہیے، ایک کمزوری ہے۔ انگریزی کو اس کی کلچرل اور دینی حیثیت کی وجہ سے نہیں، اس کے لیتو انگریز کا ہونے کی وجہ سے اہمیت مل رہی ہے۔ چنانچہ انگریزی کے کلچرل یا ادبی پہلو کے بجائے اس کے فکشنل پہلو کو اہمیت دی جا رہی ہے اور فکشنل انگریزی کا کوئی مخصوص مرکز نہیں ہے۔ ہر چند اس وقت امریکی انگریزی کا بول بالا ہے، کہ برطانوی انگریزی کے مقابلے میں امریکی انگریزی زیادہ فکشنل ہے، مگر ہر جگہ اس کی صد فی صد نقل نہیں کی جا رہی، نیز دنیا کے مختلف ممالک میں انگریزی کی مختلف قسمیں رائج ہیں۔ جنوبی ایشیا میں ہونے والی انگریزی دو نہیں ہے، جو برطانیہ یا امریکا میں رائج ہے۔ قصہ یہیں ختم نہیں ہوتا، پاکستانی انگریزی، ہندوستانی انگریزی سے مختلف ہے اور اس بات سے اہل زبان انگریز پریشان ہیں کہ انگریزی زبان منسوخ ہوتی جا رہی ہے۔ Tove Skutnabb Kages نے انگریزی کو گلوبلائزیشن کی آفیشل زبان ہونے کی وجہ سے قاتل زبان (Killer Language) کہا ہے، مگر اپنی مرکزیت سے محروم ہونے کی بنا پر یہ خود جگہ جگہ

قتل ہو رہی ہے۔

دوسری سطح پر گلوبل یزیشن نے مختلف زبانوں کو مختلف طرح سے متاثر کیا ہے۔ گلوبل یزیشن صارفیت کے عمل کو بے روک ٹوک جاری رکھنے کی غرض سے ثقافتی یکسانیت چاہتی ہے اور اس کے لیے انگریزی زبان کو بے طور خاص بروئے کار لاتی ہے۔ یعنی انگریزی کے ذریعے "ثقافتی یکسانیت" قائم کی جا رہی ہے۔ ثقافتی یکسانیت کا مطلب دیگر اور متفرق ثقافتوں کو ختم کرنے کی کوشش ہے۔ اسی طرح انگریزی کے ذریعے دیگر اور متفرق زبانوں کو قتل کیا جا رہا ہے۔ یونیسکو کے "اٹلس آف دی ورلڈ میٹروپولٹن ڈیپریوٹڈ" کے مطابق دنیا کی چھ ہزار زبانوں میں سے پانچ ہزار زبانوں کو ختم ہونے کا حتمی خطرہ لاحق ہے۔ اور یہ سب گلوبل یزیشن کا کیا دھرا ہے۔ دنیا میں اس سے پہلے بھی زبانیں ختم ہوتی رہیں اور ان کی جگہ نئی زبانیں لیتی رہی ہیں، جیسے قدیم سومیری، بابلی، ہنڈ، مونیوڈو کی تہذیبوں کی زبانیں، سنسکرت، عبرانی، مگرن کے خاتمے کے عوامل تاریخی تھے، جب کہ موجودہ زمانے میں زبانوں کے خاتمے کے اسباب سیاسی اور تجارتی ہیں۔ انگریزی کو گلوبل بنانے کی غرض سے دنیا کی ہزاروں زبانوں کو تباہ کیا جا رہا ہے۔ کسی زبان کا خاتمہ ایک عظیم ثقافتی، تاریخی اور انسانی لیبہ ہے۔ زبان کے ختم ہونے سے ایک پوری ثقافت ختم ہو جاتی ہے۔ زبان ثقافت کو محفوظ رکھنے میں کڑی ثقافت تشکیل بھی دیتی ہے اور یہ ثقافت انفرادی ہوتی ہے، دنیا کے ایک مخصوص وژن اور منفرد ورلڈ ویو کی علم بردار ہوتی ہے۔ چنانچہ جب ایک زبان ختم ہوتی ہے تو دنیا کو دیکھنے کا مخصوص وژن بھی صفحہ ہستی سے مٹ جاتا ہے۔ اور یہ عظیم ثقافتی، بشریاتی لیبہ ہے۔ اسی طرح ہر زبان تاریخ کے ایک مخصوص محور پر جنم لیتی ہے اور ہر زبان کی مخصوص فحوی ساخت اور معنوی نظام ہوتا ہے، نیز ہر زبان نے معاشرہ تاریخ کی کئی اردوں کو محفوظ رکھا ہوتا ہے، بہد از زبان کا خاتمہ انسانی تاریخ کے ایک باب کا نابود ہوتا ہے۔

زبان انسانی گرد ہوں و شناخت دیتی ہے۔ زبان کے خاتمے سے ایک انسانی گرد و اپنی شناخت سے محروم ہو جاتا ہے۔ اس نے دنیا اور کائنات سے جو رشتہ قرون کی گرد آلود مسافت کے بعد قائم کیا ہوتا ہے، زبان کے خاتمے سے اس رشتے کی ذرا اس کے ہاتھ سے چھوٹ جاتی ہے اور وہ گرد و در بدر ہو جاتا ہے۔ اس لیے کہ احساس گلوبل یزیشن کو نہیں ہے، تاہم دنیا میں بعض ایسی تنظیمیں موجود ہیں، جو ختم ہوتی زبانوں کے تحفظ کے لیے کام کر رہی ہیں۔

گلوبل یزیشن ثقافتی و انسانی یکسانیت کی زبردست مددگار، بعد جدیدیت کے برعکس ثقافتی و انسانی تنوع (Diversity) کی مخالف ہے، حالانکہ تنوع نہ صرف حیاتیاتی سطح پر توازن اور ارتقاء کے لیے ضروری ہے بلکہ سماجی، تحقیقی، ادبی، فطری زندگی کے ارتقاء کے لیے بھی لازم ہے۔ کیپرا (Fritjof Capra) نے بعض انواع کے

خاتے کو پوری حیاتیاتی اقدیم کے لیے خطرہ قرار دیا ہے۔ اس کے مطابق حیاتیاتی اقدیم ایک جال کی طرح ہے۔ ایک جوڑا اس جال سے نوتا ہے تو باقی جوڑے میلے پڑنا اور نونا شروع ہو جاتے ہیں۔ کچھ یہی صورت انسانی ثقافت کی ہے۔ کسی ایک ثقافت یا زبان کا خاتمہ "عظیم ثقافتی جال" سے نونے پیش خیر ہو سکتا ہے۔ "وکتاویو پازے" کہا تھا "کوئی تصور کائنات جب ختم ہو جائے کوئی کچرنا ہوتا ہے تو زندگی کا ایک امکان ختم اور فنا ہو جاتا ہے۔" میکسیکن شاعر کی یہ بات محض شاعرانہ نہیں ہے۔ یہ سائنسی صداقت ہے کہ ہر زبان (جو کسی کچر کی علم بردار ہوتی ہے) انسانی شعور کی مختلف اور منفرد صورت کو پیش کرتی ہے۔ زبان (اور کچر) کے خاتمے سے اس انسانی شعور کا خاتمہ ہوتا ہے۔ گلوبلائزیشن کو نہ تو عظیم ثقافتی جال سے کوئی دل چسپی ہے، نہ زندگی کے متنوع امکانات سے۔

گلوبلائزیشن اور جیسے ثقافتی یکسانیت کہتی ہے وہ آگے چل کر ثقافتی ولسانی اجارہ داری میں بدل جاتی ہے۔ ایک زبان اور ثقافت، دوسری زبانوں کو بے دخل اور مستح کرنا شروع کر دیتی ہے، تاکہ اپنے خلبے کو ممکن بنا سکے۔ ایسا ہی وقت ہوتا ہے، جب گلوبل زبان (یہاں امریکن انگریزی) مخصوص طاقت رکھتی ہو۔ گلوبلائزیشن روایتی طاقت (جیسے ملعی، عسکری، زر و دولت) اور طاقت کے روایتی مفاد پر (جیسے سیاسی، معاشی، قومی) سے کوئی ملاقات نہیں رکھتی اور نہ انھیں اپنے مقصد سے ہم آہنگ پاتی ہے۔ گلوبلائزیشن کے لیے طاقت کا مفہوم "علم" ہے اور علم سے مراد محض صداقت اور حق نہیں، بلکہ دوسب کچھ ہے، جو کسی مکی چیز کے بارے میں کسی بھی نوع کی "گامی خبر، اطلاع یا معلومات فراہم کرتا ہے۔ اس آگامی کا کوئی قدری درجہ نہیں ہے۔ کسی چیز کے بارے میں کچھ بھی بتا ہی ہم ہے، جتن جھوٹ۔ ایون ٹافلر (Alvin Toffler) نے اپنی معروف کتاب "پاراشفٹ" میں لکھا ہے کہ "باطل حقائق، اور دغا، سچے حقائق، سائنسی قوانین، مسلمہ مذہبی صداقتیں، سب "علم کی قسمیں ہیں"۔ اس لیے ان سب میں "طاقت" ہے۔ یہ کسی صورت حال کو پیدا کرنے یا پہلے سے موجود صورت حال کو بدلنے کی یکساں صلاحیت رکھتے ہیں۔ یہ بات اہم نہیں کہ کسی چیز کی اپنی داخلی قدر یا سچائی کیا ہے، اہم بات یہ ہے کہ اس قدر کو اپنے مقصد کے مطابق کیسے ڈھالا جاسکتا اور بروئے کار کیا جاسکتا ہے۔ چون کہ موجودہ علم کی پیش تر صورتوں کو انگریزی زبان پیش کر رہی ہے، اس لیے یہ زبان غیر معمولی "طاقت" رکھتی ہے۔ اس طاقت کو دنیا بھر میں تسلیم کیا جا رہا ہے۔ مثلاً قوم متحدہ کی چھ سرکاری زبانیں (انگریزی، فرانسیسی، ہسپانوی، عربی، جرمن، روسی) ہیں، مگر ۹۷٪ انگریزی، استعمال ہوتی ہے۔ اسی طرح ویب کی زبان بھی زیادہ تر انگریزی ہے۔ ویب جس نے دنیا کو "عالمی گاؤں" بنایا ہے۔

گلوبلائزیشن کے رد پر پیش تر اثرات تو وہی ہیں، جو دنیا کی دوسری زبانوں پر ہیں اور انگریزی کا اردو کے ضمن میں وہی قاتل زبان کا کردار ہے، تاہم یہ حیثیت مجموعی گلوبلائزیشن نے اردو زبان کو درج ذیل

حوالوں سے متاثر کیا ہے۔

اردو زبان کا شمار ان زبانوں میں ہے جہاں نہیں ہوتا، جو گلوبلائزیشن کے دیرپے اثرات کی وجہ سے مر رہی ہیں یا مرنے کے قریب ہیں۔ کوئی زبان اس وقت تک نہیں مرتی، جب تک اس کو بولنے والے موجود ہوں۔ اردو میں مگر بولی جانے والی ہندی بھی شامل کر لی جائے تو یہ چینی اور انگریزی کے بعد تیسری بڑی زبان ہے۔ تاہم غور طلب بات یہ ہے کہ کم بولے جانے کے باوجود انگریزی، چینی کے مقابلے میں طاقت ور ہے۔ اس کا صاف مطلب ہے کہ کسی زبان کی طاقت کا تعین اس کے بولنے والوں کی تعداد سے نہیں ہوتا۔ خود ہمارے ملک میں بولی بولنے والوں کی تعداد ملک کی کل آبادی کا ۶۴٪ ہے، جو سب سے زیادہ ہے، جب کہ انگریزی بولنے والوں کی تعداد سب سے کم ہے، مگر اسے تمام پاکستانی زبانوں اور اردو کے مقابلے میں مقتدر حیثیت حاصل ہے۔ بول چال کی وجہ سے زبان زندہ ضرور رہتی ہے، مگر زبان کو اقتدار کی حیثیت اس وقت حاصل ہوتی ہے، جب وہ "طاقت" رکھتی ہو۔ ڈاکٹر طارق رحمان طاقت سے مراد ایسی صلاحیت لیتے ہیں، جو زبان بولنے والوں کو زیادہ سے زیادہ "means of gratification" حاصل کرنے کے قابل بناتی ہے۔ تسکین کے ذرائع طبعی (جیسے کھانا، کار، اچھی خوراک، روپیہ پیسہ) اور غیر طبعی (جیسے ان کی برتری، عزت نفس، بکرمی، بلند سماجی مرتبہ) دونوں ہو سکتے ہیں۔ جو زبان تسکین کے جتنے زیادہ ذرائع مہیا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہوگی، اتنی ہی طاقت ور ہوگی۔ ڈاکٹر طارق رحمان نے طاقت کا یہ تصور پاکستانی تناظر میں پیش کیا ہے۔ باقی دنیا میں انگریزی تسکین کے طبعی ذرائع مہیا کرتی ہے، یعنی بڑے مالیاتی، اہل غی اور تحقیقی اداروں میں اعلیٰ ملازمتیں دلاتی ہے، مگر پاکستان (اور بعض دوسرے سابق نوآبادیاتی ممالک ہیں) میں اس کے علاوہ انگریزی، ان کی برتری، بکرمی اور بلند سماجی مرتبے سے بھی وابستہ ہوگی ہے اور یہ وابستگی گلوبلائزیشن کی وجہ سے نہیں ہے، بلکہ پاکستان کے نوآبادیاتی پس منظر کی وجہ سے عدت سے موجود ہے، تاہم گلوبلائزیشن نے اس وابستگی کو مزید پختہ کیا ہے۔ اس امر کی معسوس مثال یہ ہے کہ اردو بولنے والے جب اپنی برتری کا اظہار مقصود ہو، حکم دیتا ہو، کسی ماتحت کو ڈانٹتا ہو، کسی پر اپنی ناراضگی، غصے کا اظہار کرنا ہوتا محض انگریزی جملوں کا استعمال فراوانی سے کیا جاتا ہے۔ شٹ اپ، ڈونٹ ڈسٹرب می، یو با شرڈ، ایسے مختصر جملے اردو میں عام ہیں۔ ان کا کوئی سانی جواب نہیں۔ ایسا نہیں کہ اردو میں ان جذبات یا خیالات کے اظہار کے لیے موزوں الفاظ نہیں ہیں، بلکہ مقصود سنی ذریعے سے اپنی سماجی برتری کا اظہار ہے۔ یہ جملے زیادہ تر وہ ہیں برتنے جاتے ہیں جہاں فریقین میں سماجی، علمی، طبقاتی، اختیاراتی یا سن و سال کا بعد دار ناموجود ہو۔ کہیں جذباتی شدت کے اظہار کے لیے بھی مختصر انگریزی جملوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اور یہ بھی ان مواقع پر جب جذباتی شدت کا مفہوم، جذباتی برتری اور اپنی جذباتی کیفیت کا پرہیزاں ثابت ہو۔ ہائی گاؤں یہ نہیں ہے۔ آئی ایم نائٹ انگریزی

ایوٹ ویٹ مسٹر فلاں فلاں۔ آف کورس، میں ہرٹ ہوا تھا۔

سے گلوبلایزیشن کا، اثر ہی کہہ چاہیے کہ اب نامور بزرگ اردو ادبا انگریزی میں لکھنے لگے ہیں۔
انگریزی میں لکھنا بہ جائے خود معیوب نہیں، مگر سوا یہ ہے کہ وہ کن دلوں کے لیے انگریزی میں لکھتے ہیں؟ غیر ملکی
انگریزی قارئین کے لیے تو بالکل نہیں، اس لیے کہ غیر ملکی قارئین کو نہ پاکستانی انگریزی سے دس چھٹی ہے اور نہ ان
موضوعات سے، جن پر اردو ادبا خامہ فرسائی کرتے ہیں۔ ہمارے اردو ادبا کے، انگریزی کاموں اور مضامین کے
موضوعات اردو ادب، مقامی تقریبات، اردو کتب، اردو ادب ہوتے ہیں، لہذا حقیقت یہ ہے کہ ان برتنوں کے
اصل مخاطب اردو قارئین یا انگریزی میں شدہ بدھ رکھنے والے اردو قارئین ہیں۔ پاکستانی انگریزی خواں طبقہ بھی
ان کام نگاروں کے موضوعات سے اور خود اردو سے کوئی دل چسپی نہیں رکھتا۔ اس لیے سوال یہ ہے کہ اردو قارئین
سے انگریزی میں مخاطب کس لیے؟ اس سوال کا جواب اس "پاور تیز" میں تلاش کرنا چاہیے، جو گلوبلایزیشن کی
بساط پر کھینچی جا رہی ہے۔ اس گیم میں زبانیں، ثقافتیں، قانون سب مہرے ہیں۔ کسی مہرے کی اپنی آراء حیثیت
میں کوئی قیمت یا طاقت نہیں، اس کی قیمت اور طاقت اس کھیل میں کامیابی یا ناکامی کے تناسب سے ہے۔ اور
کامیابی و ناکامی کا مفہوم تجارتی اور سماجی ہے۔ اور سیدھے سادے لفظوں میں اس سوال کا جواب یہ ہے کہ اردو کی
وجہ سے شہرت حاصل کرنے والے ادیب انگریزی میں کام لکھ کر اردو قارئین میں ہی مزید سماجی مرتبہ اور نیا امتیاز
حاصل کرتے ہیں۔

گلوبلایزیشن زبانوں (اور اس میں اردو بھی شامل ہے) کی بقا و ترقی کا ایک نیا "اصول" پیش کرتی
ہے۔ یہ کہ زبان محض بول چال کی وجہ سے نہیں، اپنی اقتداری حیثیت کی وجہ سے باقی رہتی ہے اور ترقی کرتی ہے۔
بول چال، زبان کو ثقافت سے سرفراز کرتی ہے، مگر اقتداری حیثیت زبان کو "طاقت" دیتی ہے۔ پہلے یہ خیال تھا کہ
زبان اپنی ثقافت کی وجہ سے اور ثقافت کے دور سے زندہ رہتی ہے، مگر اب یہ بدور کیا جانے لگا ہے کہ زبان
"طاقت" کی وجہ سے رائج ہوتی اور ترقی کی منزلیں مارتی ہے۔ گلوبلایزیشن کے زمانے میں جو زبانیں محض اپنے
ثقافتی تفاخر کی وجہ سے رند و رہنے کا خواب دیکھ رہی ہیں وہ عالم غفلت میں ہیں۔ انھیں یا تو "طاقت" حاصل کرنا
ہوگی، یا پھر اس وقت کا انتظار کرنا ہوگا، جب ثقافت، طاقت میں بدل جائے گی یا پھر ثقافت کی داخلی قدر و اہمیت مٹا
شروع ہو جائے گی۔ دنیا میں نوے فیصد کے قریب جو زبانیں مر رہی ہیں، وہی ہیں جو ثقافت تو رکھتی ہیں مگر
"طاقت" سے محروم ہیں۔

گلوبلایزیشن نے اردو زبان کو جس دوسرے زاویے سے متاثر کیا ہے، اسے عمل یا فنکشنل کا نام دیا جا
سکتا ہے۔ فنکشنل انگریزی کی طرح، فنکشنل اردو رائج ہو رہی ہے۔ ہر فنکشنل زبان، زبان کی روایت، رسالہ کی اور

اظہاری اقدار کے چہ جائے زبان کی عملی ضرورتوں کے تابع ہوتی ہے۔ وہ استناد و روایت کے چہ جائے سادہ، درست، سربلغ اور پر زور بدیع کو ہمیت دیتی ہے۔ پاکستان میں جو حال فنکشنل انگریزی (جسے انگلش کا نام دیا گیا ہے) کا ہے اس سے بدتر حال فنکشنل اردو کا ہے، جسے بعض لوگ 'اردش' کا نام دیتے ہیں، انگلش میں اردو الفاظ کا بے موقع استعمال کثرت سے ہوتا ہے۔ جیسے Jamaat Staged Dhama یا اردو انگریزی کو ملا کر وضع کی گئیں ترکیب، جیسے، Obsreving Mini-Jirga, Mohalla-wise, Desi Liguor, Parda وغیرہ اور فنکشنل اردش میں انگریزی الفاظ کثرت کے ساتھ موقع بے موقع ایجا جاتا ہے، مثلاً:

"ایف ایم کی وجہ سے ریڈیو کے لسٹرز انگریز ہوئے ہیں۔"

"ایم ٹی وی کے دیوہرز میں ہنگسٹرز کی تعداد سب سے زیادہ ہے۔"

"پاکستان کی اکانوی ڈے بائی ڈے کے کی طرف جارہی ہے۔"

"میرے قادر کی ڈتھ پر میرے ریلیٹونڈ نے میری پارٹیکولری بیسپ نہیں کی۔"

"ٹی کوئیسٹی بنانے کے لیے اس میں شوگر کی کوآپٹی لعل ہونی چاہیے۔"

"آج کا کریک اپنے سڑیچر کی ٹریڈیشن کا کوئی تاج نہیں رکھتا۔"

"پے جیر ازم ہونی دو سٹیوں کی ریسرچ کا لگ اشو ہے۔"

"ارہن ایریا میں کرپشن کی ریشوہائی بیک پر ہے۔"

اس طرح کے سیکڑوں جیسے ہم دن رات سنتے ہیں، جن کی نحوی ساخت تو ردی ہوتی ہے، مگر جسے

آدمی سے زیادہ انگریزی کے الفاظ پر مشتمل ہوتے ہیں۔ ان جملوں کا تجزیہ کریں تو معلوم ہوگا کہ اردو پر انگریزی کا اثر ہے چیدہ ورتہ وار ہے: نہ صرف انگریزی کے اسماء، افعال، متعلق فعل، اسم صفت، ضائر، حروف جار کثرت سے استعمال ہو رہے ہیں بلکہ ہارمونیائی سطحوں پر بھی اردو اور انگریزی کو آمیز کیا جا رہا ہے۔ سیٹوں، ہونٹوں، ڈگریوں، انسٹی ٹیوٹوں، بوریت، سکیس، ریاضی جیوں وغیرہ، یہ ہارمونیائی آمیزش کی مثالیں ہیں۔ اس طرح کی زہت زیادہ تر ریڈیو، ٹی وی چینلوں، سرکاری دفتروں، تعلیمی وروں، انجی اور سرکاری تقریبات میں سنائی دیتی ہے۔

یہ درست ہے کہ اردو میں انگریزی الفاظ کی آمد کا سلسلہ، انگریزی کی آمد کے ساتھ ہی شروع ہو گیا تھا۔ یعنی اس وقت جب ہندوستان ایک نئی قسم کی فوسانیت سے دوچار ہوا۔ برصغیر اپنی تاریخ کی ابتدائی سے کثیر سانی معاشرہ رہا ہے، مگر انگریزوں کی آمد کے بعد یہ اظہر دسانی صورت حال میں مبتلا ہوا۔ لسانی سطح پر انگریزی اور اردو سمیت دوسری زبانوں میں ایک نئے قسم کا رہا ضبط شروع ہوا۔ نوآبادیاتی عراجم، طاقت کے ذریعے غلبہ

اور استحصال اس رابطہ کی بنیاد تھے۔ چنانچہ انگریزی اور اردو کے تعلق میں انگریزی شروع سے ہی نہ صرف طاقت کی علم بردار بلکہ طاقت کی علامت بھی رہی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اس وقت سینکڑوں انگریزی الفاظ اردو زبان کا نامیاتی حصہ ہیں: جیسے سٹیشن، جنس، ریزو، سٹیشنری، سکول، کالج، یونیورسٹی، گورنمنٹ، انسٹیٹیوٹ، ریلوے، کمپیوٹر، دروگر۔ در یہ سب الفاظ اردو کی ثروت میں اضافے کا موجب ہیں۔ اس لیے کہ انھوں نے اردو میں ایک خلا کو پُر کیا ہے۔ یعنی یہ ایسے الفاظ ہیں جن کے مترادف و متبادر موجود نہیں تھے اور اگر تھے تو اس مفہوم کو ٹھیک طرح سے واضح کرتے تھے، جس مفہوم کے ہم بردار انگریزی الفاظ ہیں۔ لہذا یہ الفاظ اردو زبان کی عمومی داخلی طلب کے جواب میں آئے ہیں، اسی طرح عطا انداز میں وضع کی گئیں انگریزی الفاظ کی تھی، درنہیں پائی شکمیں بھی گوار کی جاسکتی ہیں، مگر اس سے ہٹ کر جو صورت حال ہے، اسے اردو زبان پر انگریزی کے قائل نہ جملے سے تعبیر کرنا چاہیے۔ اردو زبان نہ صرف اپنی شناخت سے محروم ہوتی جا رہی ہے، بلکہ اس سے بوسنے والوں کا سانی شعور بھی سٹخ ہو رہا ہے۔ زبان اور انسانی شعور میں گہرا تعلق ہے۔ تاریک و تاریکی تحقیقات تو یہ تک کہتی ہیں کہ انسانی لا شعور (جو شعور پر حاوی ہوتا ہے) زبان کی طرف اور زبان سے ساخت پاتا ہے، لہذا کسی سانچے میں اگر سانی بد نظمی پھیل جائے تو اس کا زہنی اثر اس سانچے کے افراد کے شعور و ادراک پر ہوتا ہے۔

ہم تحقیق سے بے زار قوم ہیں اور نہ اس پہلو پر تحقیق کی جانی چاہیے کہ ہماری سانی بد نظمی اور ثقافتی انتشار کا تعلق کس حد تک سانی بد نظمی سے ہے۔ سانی نظم اور ثقافتی استحکام، اقدار پر منحصر ہے اور اقدار زبان میں ہی نہیں، زبان کی وجہ سے اپنا وجود رکھتی ہیں۔ جب اقدار کا ذریعہ اور ہیئت بد نظمی کا شکار ہوگا تو نتیجہ ظاہر ہے! ان دنوں کثرت سے برتے جانے والے انگریزی الفاظ کے اردو زبان میں نہ صرف مترادف موجود

ہیں (لہذا سائمن، دیورز کا نظریہ، اشارت بریک کا مختصر اقتد، اکانوی کا معیشت، ڈیکے کا انخطاط، ڈیکے کا موت، ریٹنوز کا رشتے دار، ہیلپ کا مدد، پیے جیرازم کا سرق، ار بن ایر یا ز کا شہری علاقے) بلکہ یہ اس اور عام مفہم بھی ہیں۔ انگریزی الفاظ کے بے جا استعمال کا کوئی سانی جواز موجود نہیں۔ تاہم اس فنکشنل اردو کا جواز اسی "پاور" ہم میں بہ برعاط موجود ہے، جس کا در پیچھے ہو چکا ہے۔ اسے "پاور" ہم کی ہنرمندانہ صحت عملی کیسے یا لوگوں کی سادہ فہمی کے اس کا حصہ افراد و ادارے بھی بن چکے ہیں، جو کہی اردو زبان کی روایت اور اصل کے پاس ہن تھے۔

ایک زمانے میں ریزو پاکستان اور پی ٹی وی اردو زبان کے مستعمل کی مثال تھے، مگر آج وہ بھی زمانے کا چلن دیکھ کر اردو کے ثقافتی کردار کو ترک کر چکے اور فنکشنل اردو کا بے جا استعمال کر رہے ہیں۔ نو آبادیاتی اثرات کو یہ ادارے جھیل گئے تھے، مگر گلوبلائزیشن کے آگے یہ ہتھیار ڈال چکے ہیں۔ شاید اس خوف کی وجہ سے کہ ثقافتی رد و کار مشن نے کروہ صارتی منڈی میں پٹ جائیں گے۔ انھیں بھی قومی شناخت اور ثقافت کے بجائے زحیراں و زحیر

منافع عزیز ہے۔

گزشتہ دنوں اردو کے ایک جاپانی پروفیسر نے لاہور میں ایک ادبی تقریب میں اردو سے اپنی محبت کی کہانی بیان کرتے ہوئے کہا کہ انھوں نے اپنے بول کے کمرے میں فی دی چلایا اور چاہا کہ پلی ٹی وی دیکھیں، محض اس نیت سے کہ انھیں پر لطف اور معیاری زبان سننے کو ملے، مگر انھوں نے تھوڑی ہی دیر بعد فی دی بند کر دیا کہ پلی ٹی وی پر اردو نہیں، انگریزی نہ جاتی رہا، بول جاری تھی۔ یہ محض ایک واقعہ نہیں ایک حقیقی صورت حال کا ظہار ہے۔ یہی حال ہمارے شعراء، ادبا اور پیش تر اساتذہ کا ہے۔ میر ہو، میرزا ہو کہ میراجی ہو، سب ہم میں سب نکلے ہیں اور جو اس تمام سے دور اور اپنے ستر کی حفاظت کیے ہوئے ہیں، وہ تسکین کے طبعی اور غیر طبعی ذرائع سے محروم ہیں اور کتنے لوگ ہیں جو تسکین و طاقت کی طلب سے ماوراء ہوں اور صوفیانہ مسلک رکھتے ہوں۔ خیر ہمارے یہاں تو تصوف کو بھی مارکیٹ کی چیز بنا دیا گیا ہے۔ اس کی باقی عدم تقسیم و تدریس شروع ہو گئی ہے اور پڑھانے والے فی لیکچر اچھا خاصا معاوضہ وصول کرنے لگے ہیں۔

فکشنل اردو کے حق میں یہ بات کہی جاتی ہے کہ چوں کہ اس کا ابداع ہوتا ہے اس لیے یہ جائز ہے۔ ان صاحبان کے نزدیک زبان کا بیا دی وظیفہ اس کا ابداع ہی ہے۔ وہ یہ بھی فرماتے ہیں کہ کثیر لسانی معشروں میں زبانوں کی آمیزش کے عمل پر توجہ ہو پڑا جاسکتا ہے اور نہ تو قابو پانے کی کوشش مستحسن ہے۔ ظاہر ہے یہ سادہ لوحی ہے اور ان معشروں میں رائج ہوتی ہے جن میں تاریخ اور تاریخی عوامل کو سمجھنے کے بجائے تاریخ کے آگے بے دست و پا ہونے کا رویہ عام ہوتا ہے۔ جہاں تاریخ اور اس کی حرکیات کو سمجھنے کی اجتماعی روش موجود ہو وہاں تاریخ کے جبر سے آزادی کی خواہش اور تاریخی قوتوں کو اپنے من میں لے کر تاریخ کے دھارے کا رخ بدلنے کا عزم بھی موجود ہوتا ہے۔ ان سادہ لوحوں کے نزدیک کثیر لسانی صورت حال تاریخی جبر ہے جس سے بچنے کی کوئی صورت ہمارے پاس نہیں ہے۔ خیر بات یہیں تک محدود ہوتی تو امید کی جاسکتی تھی کہ جبر و محسوس کر کے اس کے خلاف کسی نہ کسی درجے کی مزاحمت بھی کی جائے گی، مگر ایسا یہ ہے کہ ”تاریخی جبر“ کو ناقابل شکست تاریخی اصول سمجھ لیا جاتا ہے اور اس کے آگے اسی طرح سر تسیم خم کیا جاتا ہے جس طرح بعد طبعیاتی قوت کے آگے تقدس بھرے جذبات سے جھکا جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو اور انگریزی کا تعلق تاریخی عمل کا نتیجہ ہے، مگر یہ عمل

فطری اور ناگزیر نہیں تھا۔ اس تاریخی عمل کی رفتار اور جست پر ایک سیاسی قوت کا عتبہ تھا۔ غور کیجیے، ہم بدیہ شہ کثیر لسانی معشرے کے افراد ہیں، مگر کیا ہم انگریزی کی طرح دوسری زبانوں کو بھی اردو میں اسی انداز میں آمیز کر رہے ہیں؟ یقیناً کرتے ہیں، مگر دونوں کے اثرات ایک سر مختلف ہیں۔ اردو میں انگریزی شامل کر کے ہم برتری محسوس اور ظاہر کرتے ہیں، جب کہ پنجابی کی آمیزش سے شرمندگی اور مضحکہ خیزی کی کیفیت سے دوچار ہوتے ہیں۔ اول لہذا

عمل "محلی" سمجھا جاتا اور ثانی الذکر "جہالت" کا شاخص نہ قرار دیا جاتا ہے۔ حارث کہ لسانی پیمانے پر دونوں زبانوں کا درجہ یکساں ہے۔ ایک ہی سہافی عمل دو مختلف اور باہم متضاد اثرات کا موجب کیوں؟ اس کا جواب مذکورہ تاریخی عمل میں ہی ہے، جسے گلوبلائزیشن نے مزید مستحکم کیا ہے۔

بے شبہ زبان کا ہم وطنیہ ابداع ہے مگر یہ بھی سوچئے کہ زبان کو مرنے کا بجائے نیا بنا دیا جائے تو پھر پورا جسد بولنے کی ضرورت بھی نہیں ہے۔ ہاتھ کے اشاروں، چہرے کے تاثرات اور آنکھوں کی چمک سے بھی ابداع ہوتا ہے۔ زبان کو محض ابلاغی چیز اسی وقت قرار دیا جاتا ہے، جب اسے ایک کلچرل تشکیل کے بجائے ایک کموڈیتی سمجھا جانے لگے، جس کی قدر فقط اس کے صرف بوجانے میں ہوتی ہے، بالکل شوہیچہ کی طرح زبان کو کلچرل تشکیل سمجھنے اور اسے بطور کموڈیتی استعمال کرنے سے دو مختلف سہافی رویے ہی نہیں، دو مختلف تصور ہائے کائنات بھی پیدا ہوتے ہیں۔ اول الذکر صورت میں غیر فادنی، جہاتیاتی رویہ پیدا ہوتا ہے، جو سہافی سمجھتی اور ہم زبانوں کے ساتھ دینی یا مذہبی کو ختم دیتا ہے۔ علم اور تحقیق کی مسرت و قدر اس کا درجہ دیا جاتا ہے، جب کہ زبان کو کموڈیتی کے طور پر برتنے سے افادیت پسندی، سطحیت پسندی کا رویہ جنم لیتا اور لذت اور تفریح پسندی کو قدر و اس کے طور پر قبول کیا جانے لگتا ہے۔ یہ رویہ اور قدر ہال آخر مسابقت اور تفریق کے رجحانات پر منتج ہوتا ہے۔ انگریزی کے حکم کو ہر طور کا پھر رکھنے اور اسے گلوبل زبان بنانے کی غرض سے کبھی اردو کو رومن رسم خط میں لکھنے کی تجویز پیش کی جاتی ہے اور کبھی مختصر اردو جملوں کو رومن حروف میں لکھا جانے لگتا ہے اور یہ کام سب سے زیادہ تر مٹی پشیل کمپنیوں کے اشتہارات میں ہو رہا ہے۔ یہ اشتہارات مقامی لوگوں کے لیے ہوتے ہیں، جن کی اکثریت انگریزی نہیں سمجھتی، صرف اردو سمجھتی ہے۔ ان کے لیے رومن حروف میں "اور سٹاؤ" "لمنڈ پروگرام" "ہیو اور جیو" لکھنا کیا معنی رکھتا ہے؟ یہی ناکہ صافین کو صریح حس کے ذریعے کسی شے کے گلوبل ہونے کا احساس دلایا جائے۔ مگر یہی زبان اپنے حروف، رسم خط اور الفاظ ہر سطح پر گلوبل ہے، اس بات کا سبب تو یقین دلانا اور اس یقین کے ذریعے انھیں گلوبل شہری ہونے کا احساس دلانا۔ گلوبلائزیشن لوگوں کو گلوبل شہری ہونے کا احساس ضرور دلاتی ہے کہ وہ گلوبل اشیا استعمال کرتے اور گلوبل زبان سے کسی نہ کسی طور وابستہ ہیں، مگر حقیقت یہ ہے کہ گلوبل شہری نہیں، گلوبل صرف پیدا کرنا، گلوبلائزیشن کا ایجنڈا ہے۔

آخر میں اس سواں پر غور کرتا ہوں کہ زبانوں کے تعلق میں بالعموم اردو زبان کے حوالے سے بالخصوص، گلوبلائزیشن سے خیر کی کوئی توقع بھی کی جاسکتی ہے؟ یقیناً کی جاسکتی ہے۔ اگر ہم عامی تبدیلیوں کے ضمن میں اپنے روایتی منفعل کردار کو ترک کر دیں اور ان تبدیلیوں کی حقیقی نوعیت اور اصل سمت کو سمجھیں۔ تبدیلیوں کو بکالت میں یا کسی پرانے تاثر کی وجہ سے فوراً مسترد یا قبول کرنے کی روش سے باز آجائیں۔ کسی تبدیلی کو

اس کے اصل تناظر اور سیاق میں رکھ کر سمجھنے سے ان امکانات کو گرفت میں لیا جاسکتا ہے، جن کی وجہ سے دو تہدیل ہمارے تناظر میں موردں اور مفید ہو سکتی ہے۔

یہ درست ہے کہ گلوبل یزیشن کی حقیقی نوعیت، مصارفیت ہے اور اس کی اصل سمت زبان اور (صارفی) کلچر کی اجارہ داری ہے، مگر یہ بھی دیکھیے کہ گلوبل یزیشن نے خیالات، نظریات اور سائنسی و ٹیکنالوجیکل آلات کے آراوانہ "بہاؤ" کو ممکن بنایا ہے۔ اس "بہاؤ" کو اثر ہوش مند اندہ طریقے سے سمجھا جائے تو اسے اپنی زبان اور کلچر کی ترقی کا وسیلہ بنایا جاسکتا ہے۔ یہ بات سمجھنے کی ہے کہ گلوبل یزیشن میں خود تردیدی اور خود شکنی کا پورا پورا سامان موجود ہے۔ جب وہ (صارفی اغراض سے سبکی) اشیاء و نظریات کے آراوانہ بہاؤ کا اہتمام کرتی ہے تو ان اشیاء و نظریات سے وابستہ "طاقت" بھی ان لوگوں کی دست رس میں آجاتی ہے، جو ان کے مصارف ہیں۔ مثلاً انگریزی زبان تمام علوم کی زبان ہونے کی وجہ سے "طاقت" کی حامل ہے، اس کے ذریعے تمام یا بیش تر علوم تک رسائی ممکن ہوتی اور "طاقت" حاصل ہو جاتی ہے۔ پھر طے کر لیں اس زبان کے محض مصارف نہ ہیں، "طاقت" کے حصول اور اسے اپنے لیے موزوں و مفید بنانے کو اپنا سطح نظر بنائیں۔

اور زبان کے تعلق میں دیکھیں تو کئی حقیقی طور پر گلوبل نین جوبیکل ورسائنسی و تنقیدی اصطلاحات اردو میں دخل ہو رہی ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ حقیقی گلوبل اور "صارفی گلوبل" میں فرق روا رکھا جائے۔

حواشی:

- (۱) گلوبل یزیشن کے متواری دو اصطلاحات بھی گردش میں ہیں 'گلوبل ازم' اور 'گلوبل کلچر'۔ ان میں امتیاز کرنے کی ضرورت ہے۔ گلوبل ازم کو گلوبل یزیشن کی تصویر کی 'ورس' منظر کی فکر کہا جاسکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں گلوبل یزیشن 'گلوبل ازم' کی عملی صورت ہے۔ گلوبل ازم اشیاء کے گلوبل ہونے کا تصور دیتی اور گلوبل یزیشن اس تصور کی تجسیم کا دوسرا پے چیدہ اور کثیر اطراف عمل ہے جس سے پوری دنیا دو چار ہے، جب کہ گلوبل یزیشن کی اصطلاح کو گلوبل یزیشن کے رد عمل میں وضع کیا گیا ہے۔ گلوبل یزیشن اشتراک اور یک نیت کی قائل ہے مگر گلوبل یزیشن افریقہ و اثرات کو برقرار رکھنے پر رور دیتی ہے۔ یعنی لوکل او گلوبل کے تصور کی پہلی وقت علم بردار ہے کہ کچھ چیزیں تو تو گلوبل ہونا چاہیے ان پر دنیا کے تمام خطوں کے تمام لوگوں کا تصرف و اختیار ہونا چاہیے مگر یہ سب مقامی ثقافتی، سانی شناخت کی قیمت پر نہیں ہونا چاہیے۔

لسانیات اور تنقید

لسانیات اور تنقید کے رشتے کی نوعیت، ایک دوسرے پر انحصار یا دونوں میں باہمی فصل یا ایک دوسرے کے معاون و مددگار یا محض ایک کے دوسرے کے دست باز و بننے کی حقیقت کو سمجھنے کے لیے ان امور پر غور و فکر ضروری ہے۔

(۱) لسانیات کی مختلف تعریفوں اور قسموں کو ایک لمحے کے لیے نظر انداز کرتے ہوئے، اسی بات یقین سے کہی جاسکتی ہے کہ اس کا موضوع زبان ہے اور تنقید کی مختلف تعریفوں اور دہستانوں کو پس پشت ڈالتے ہوئے اتنا یقین سے کہا جاسکتا ہے کہ اس کا موضوع ادب ہے۔ لہذا لسانیات اور تنقید کے رشتے کی نوعیت اس وقت تک سمجھ میں نہیں آسکتی جب تک زبان اور ادب کے رشتے کی وضاحت نہ کی جائے۔ اگر یہ سمجھا جائے کہ زبان اور ادب میں کوئی فرق نہیں ہے اور یہ بات اس بنیاد پر تسلیم کی جائے کہ ادب آرٹ کی ایک قسم ہے اور دیگر قسموں جیسے موسیقی، مصوری، رقص کے مقابلے میں ادب کا امتیاز اس کا ذریعہ اظہار ہے، جو زبان ہے تو لسانیات اور تنقید کا موضوع ایک ہو جاتا ہے اور دونوں میں کوئی فصل دکھائی نہیں دیتا، مگر یہ دلیل (جو اکثر دی جاتی ہے) بودی ہے۔ یہ نہ صرف لسانیات اور تنقید کے ان امتیازات سے لاعلمی ظاہر کرتی ہے جو ان دونوں نے اپنے تاریخی سفر کے دوران میں قائم کیے ہیں، بلکہ زبان اور ادب کے نازک فرق سے ناواقف ہونے کا ثبوت بھی دیتی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ ادب کا ذریعہ اظہار یا میڈیم زبان ہے اور اس میں بھی کوئی کلام نہیں کہ دوسرے فنون کے مقابلے میں زبان، ادب کا امتیازی وصف بھی ہے، جس طرح موسیقی کا امتیازی وصف آواز اور مصوٰری کا رنگ ہے مگر کیا موسیقی اور آواز کو یا مصوٰری اور رنگ کو مترادف قرار دیا جاسکتا ہے؟ اگر اس کا جواب نفی میں ہے اور یقیناً نفی میں ہے تو ادب اور زبان میں بھی فرق ہے۔ تاہم یہ فرق ویسا نہیں ہے، جیسا آواز اور موسیقی میں ہے یا مصوٰری اور رنگ میں ہے۔ آواز اور رنگ، موسیقی اور مصوٰری سے باہر آزادانہ طور پر معانی نہیں رکھتے؛ وہ خام مواد ہیں۔ جب کہ زبان، ادب سے باہر آزادانہ طور پر نہ صرف معانی رکھتی ہے، بلکہ اپنے آپ میں ایک مکمل ابلاغی نظام اور ثقافتی مظہر ہے، اس لیے اپنے خام مواد اور میڈیم کو آرٹ کے درجے تک پہنچانے کے لیے جو آسانیاں موسیقار اور مصوٰر کو حاصل ہوتی ہیں، شاعران سے محروم ہوتا ہے۔ آرٹ کی تمام شکلوں میں میڈیم کی قلب مابیت کی جاتی ہے۔ شاعر کو اپنے میڈیم کی قلب مابیت کرنے میں سب سے بڑی دقت یہ ہوتی ہے کہ اسے زبان کے حوالہ جاتی فریم ورک کو توڑنا پڑتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں شاعری سے باہر موجود زبان اور شاعری کی زبان میں فرق ہوتا ہے۔ جو شاعری یہ فرق پیدا نہیں کر سکتا، وہ محض کلام موزوں پیش کرتا ہے، شاعری نہیں۔

ان معروضات سے ظاہر ہے کہ زبان اور ادب میں فرق موجود ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ اس فرق کی نوعیت کیا ہے؟ کیا یہ فرق نوع کا ہے یا درجے کا؟ اس سوال کا جواب اوپر کی معروضات میں ہی موجود ہے۔ ادب زبان کی قلب مابیت کرتا ہے، یعنی زبان کو نشانیاتی سطح پر تبدیل کرتا ہے (کبھی کبھی ماریفی سطح پر بھی تبدیل کرتا ہے، معمولی نحوی تبدیلیاں بھی کرتا ہے)۔ دوسرے لفظوں میں "نئی زبان" ایجاد کرتا ہے۔ چوں کہ ایجاد کا یہ عمل زبان پر ہی آرمایا جاتا ہے، اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ دونوں میں صرف درجے کا فرق ہی پیدا ہوتا ہے۔ اس نتیجے کی تہ میں یقیناً زبان کا خاص مفہوم مضمر ہے جس کے مطابق زبان کسی سماجی گروہ کی روزمرہ کی ابلاغی ضرورتوں کی تکمیل کرنے والا نظام ہے۔ یہاں لسانیات اور تنقید میں ایک فرق تو آئندہ ہو جاتا ہے کہ تنقید کی دل چسپی اگر زبان سے ہے تو فقط زبان کے اس استعمال سے ہے، جو ادب سے مخصوص ہے اور لسانیات کی دل چسپی زبان یعنی

سانیات کی جملہ صورتوں سے ہے۔ ادب سے سانیات کو دل چسپی یقیناً ہے، مگر سانیات کی ایک مخصوص صورت کے طور پر۔ بلوم فیڈاوی زبان کو سانیاتی تحقیق کا کوئی قابل ذکر شعبہ نہیں سمجھتا تھا۔ اس کے یہ خیالات توجہ چاہتے ہیں۔

”ماہر سانیات تمام لوگوں کی زبان کا مطالعہ یکساں طور پر کرتا ہے۔ اسے کسی عظیم ادیب کی زبان کے انفرادی اوصاف سے دل چسپی ہوتی ہے، جو اس کی زبان کو اس کے عہد کے عام لوگوں کی زبان سے میسر کرتے ہیں، مگر یہ دل چسپی بس اتنی ہی ہے جتنی کسی دوسرے آدمی کی زبان کے انفرادی اوصاف سے ماہر سانیات کو ہوتی ہے اور یہ دل چسپی اس سے تو بہت ہی کم ہے جو اسے تمام لوگوں کی زبان کے اوصاف جاننے سے ہوتی ہے۔“ (۱)

بلوم فیڈا کا یہ بیان سانیات کے ادب کی طرف عمومی رویے کا عکاس ہے۔ چنانچہ اسلوبیات، جسے بعض لوگ ایک تنقیدی دبستان قرار دیتے ہیں، اصل میں ادب کی مخصوص زبان کے امتیازات کا مطالعہ کرتی ہے۔ حقیقتاً اسلوبیات تنقیدی دبستان نہیں، سانیاتی دبستان ہے۔ اس کا بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ ہر شعبہ علم اور فن کی مخصوص زبان ہے، جسے سائل یا اسلوب کہا گیا ہے۔ مذہب، سیاست، قانون، باغبانی، مصیقت، تاریخ، فلسفہ، سب کی جدا زبان یا منفرد سائل ہے۔ اس سائل کے امتیازی اوصاف کا مطالعہ اسلوبیات ہے۔ لہذا سانیات کی طرح اسلوبیات بھی زبان کے جملہ اور متنوع اظہارات کا مطالعہ کرتی ہے اور یہ دیکھنے کی کوشش کرتی ہے کہ آخر ایک شعبہ، زبان کے متعلقہ اظہاری امکانات میں سے کچھ کو منتخب کرتا اور دیگر کو مسترد کیوں کرتا ہے؟ (۲) آخر ایک مخصوص صورت حال میں ایک سائل موزوں، بر محل اور معنی خیز ہوتا ہے، مگر یہی سائل دوسری صورت حال میں مضحک اور ناگوار ہو جاتا ہے۔ کیوں؟

یہاں یہ سواں بجا طور پر ٹھایا جاسکتا ہے کہ سانیات کے نقشے میں تو ادب اور ادبی زبان کو معمولی جگہ دی گئی ہے۔ کیا تنقید کے نقشے میں ادبی زبان کے مطالعے کو مرکزی حیثیت تفویض ہوئی ہے؟ افسوس کہ تنقید بھی اس ضمن میں دریادلی کا مظاہرہ نہیں کرتی۔ اس مقام

پر لسانیات اور تنقید ادبی زبان کے مطالعے کے ضمن میں متفق ہیں: دونوں کی مطالعاتی سکیموں میں ادبی زبان حاشیے پر ہے۔

(ب) تسلیم کہ ادبی زبان لسانیات اور تنقید کا مرکزی موضوع نہیں، مگر موضوع بہ ہر حال ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا دونوں کا طریق مطالعہ یکساں ہے؟ کیا جن وجوہ سے لسانیات ادبی زبان کو اپنے نقشے میں غیر اہم جگہ دیتی ہے، انھی وجوہ سے تنقید بھی ادبی زبان کے امتیازات کے مطالعے کو کم اہم سمجھتی ہے؟ جواب نفی میں ہے۔ دونوں کے پاس الگ الگ وجوہ ہیں اور انھی وجوہ کی بنا پر لسانیات اور تنقید میں ایک دوسرا فرق آئندہ ہوتا ہے۔

لسانیات زبان کا سائنسی مطالعہ کرتی ہے۔ سائنسی مطالعہ تفہیم، وضاحت، توجیہ اور تجزیے سے غرض رکھتا ہے۔ چنانچہ زبان کے سائنسی مطالعے میں ٹو بہ ٹو لسانی اظہارات اور انحرافات کی توجیہ و وضاحت تو ہوتی ہے؛ ایک قسم کے اظہار کو دوسری طرح کے اظہار پر ترجیح دینے کا اقدام نہیں کیا جاتا۔ ترجیح دینے کا عمل اقداری ہے۔ لہذا لسانیات کو اقدار سے غرض نہیں۔ ایک زبان کو دوسری سے بہتر یا کم تر قرار دینے یا ایک طرز اظہار کو دوسرے طرز اظہار سے خوب صورت یا بد صورت ثابت کرنے کی کوئی کوشش لسانیات میں نہیں ملتی۔ اظہار کی مختلف طرزوں میں فرق و امتیاز کی نشان دہی، وضاحت اور توجیہ کی جاتی ہے اور بس۔ لہذا لسانیات ایک عظیم ادیب کی زبان اور ایک عام آدمی کی زبان میں اقداری فرق نہیں کرتی۔ خالص لسانیاتی نقطہ نظر سے غائب کو امام دین گجراتی کی زبان پر فضیلت حاصل نہیں ہے۔ وہ دونوں کے اسلوب میں محض فرق دیکھتی اور اس صورت حال کو جاننے کی کوشش کرتی ہے جو اس فرق کی ذمہ دار ہے۔ جب کہ تنقید کی بنیادی اقدار پر ہے۔ بہتر اور کم تر، حسین اور قبیح کا شعور تنقیدی عمل کے عین آغاز میں ہے اور متحرک ہو جاتا ہے۔ تنقید بھی عظیم ادیب اور چھوٹے ادیب، ادیب اور عام آدمی کی زبان میں فرق دیکھتی ہے، مگر یہ فرق اقداری ہوتا ہے۔ چھوٹا ادیب زبان کی جمال آفرینی اور معنی خیزی کے امکانات کو بروئے کار نہیں لاسکتا، جب کہ بڑا ادیب یہ امکانات مجسم کرتا ہے اور عام آدمی ان امکانات کی موجودگی سے ہی بے خبر یا متعلق ہوتا ہے۔ چوں کہ تنقید ادب کی جملہ جہات کی تفہیم و تعبیر بھی کرتی ہے اور زبان یا اسلوب ادب کی محض

ایک جہت ہے، اس لیے وہ اپنے مطالعاتی عمل میں اسے کلیدی حیثیت نہیں دیتی۔
 (ج) تعین قدر، تنقید کا اولین فریضہ ہے، مگر واحد فریضہ نہیں۔ توضیح، تعبیر اور تجزیہ بھی تنقید کے فرائض میں شامل ہیں۔ تنقید ان فرائض سے آگاہ تو ہوتی ہے، مگر انہیں پورا کرنے کے وسائل نہیں رکھتی۔ یہ وسائل جن کی نوعیت باقاعدہ نظریات، عمومی بصیرتوں اور طریق کار کی ہے، تنقید کو ادھر ادھر سے، یعنی دیگر علوم سے حاصل کرنے پڑتے ہیں۔ لہذا ارسطو سے لے کر دریدا تک تنقید اپنے فرائض منصبی کی ادائیگی کے سلسلے میں معاصر علوم کی بصیرتوں کی طرف برابر راجع رہی ہے۔ لسانیات بھی ایک علم ہے۔ اس لیے یہ بھی تنقید کے فرائض کی ادائیگی میں معاونت کی اہل ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ کیا لسانیات تنقید کی اسی طرح مدد کرتی ہے، جس طرح دوسرے علوم؟ نیز اس مدد کی نوعیت کیا ہے؟ یعنی کیا لسانیات، ادبی متن کے تجزیے و تعبیر میں مدد کرتی ہے یا تعبیر یا تجزیے کا محض طریق کار فراہم کرتی ہے؟ ان سوالوں کے جواب اسی وقت دیے جاسکتے ہیں، جب لسانیات اور دوسرے علوم کا فرق اور لسانیات کی قسمیں اور شاخیں پیش نظر ہوں۔

لسانیات اپنے وسیع مفہوم میں سماجی علم ہے۔ زبان سماجی تشکیل ہے، لسانیات اس تشکیل کی نوعیت اور اس میں مضمر و کافر ماقوانین اور اس کے ارتقا کا مطالعہ کرتی ہے۔ اس علم کی نوعیت بالائی نظر میں وہی ہے جو بشریات، عمرانیات، تاریخ اور نفسیات کی ہے، مگر چوں کہ لسانیات کا معروض یعنی زبان، ثقافتی، عمرانی اور ذہنی تشکیلات سے مختلف اور بعض صورتوں میں ان سب پر حاوی ہے، اس لیے لسانیات، دیگر سماجی علوم کے مقابلے میں کچھ مختلف ہو جاتی اور ان پر حاوی بھی ہو جاتی ہے۔ اس لیے یہ کہنا بجائے کہ لسانیات، بشریات، عمرانیات، تاریخ اور نفسیات کے مقابلے میں تنقید کو اور طرح کی مدد فراہم کرتی ہے۔

اصولاً لسانیات کی دو قسمیں ہیں: عمومی اور توضیحی۔ عمومی لسانیات زبان کا اور توضیحی لسانیات کسی مخصوص زبان کا مطالعہ کرتی ہے۔ زبان یا مخصوص زبان کے مطالعات تاریخی (Diachronic) یا یک زمانی (Synchronic) ہوتے ہیں۔ ان دونوں کے فرق کو نسبتاً تفصیل سے سمجھنا ضروری ہے کہ اس کے بعد ہی یہ سمجھا جاسکتا ہے کہ لسانیات، تنقید کی کس نوع کی مدد کر سکتی اور اب تک مدد کی ہے۔

ہر چند جدید لسانیات کا آغاز ۱۷۸۶ء سے متصور ہوتا ہے، جب سرولیم جونز نے یہ انکشاف کیا کہ سنسکرت، یونانی، لاطینی اور جرمنک زبانوں سے تعلق رکھتی ہے، مگر یہ فلولوجی یا تقابلی و تاریخی لسانیات کا آغاز تھا۔ آگے پوری انیسویں صدی میں تاریخی لسانیاتی مطالعات کا دور دورہ رہا۔ تاریخی لسانیات دراصل زبان کی جامع سوانح مرتب کرتی ہے۔ وہ زبان میں عہد بہ عہد ہونے والے تاریخی تغیرات کو گرفت میں لیتی ہے کہ زبان کے ارتقا کا جامع تصور مرتب ہو سکے۔ گویا تاریخی لسانیات اولاً یہ مفروضہ قائم کرتی ہے کہ زبان جامد نہیں ہے۔ وہ ایک متحرک اور ارتقا پذیر چیز ہے۔ زبان کا یہ تحرک لفظ، معانی، صرف، نحو سب سطحوں پر ہے۔ تاریخی لسانیات اس پورے تحرک کو گرفت میں لیتی ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ کیا یہ تحرک زبان کے سارے فی ثوبی تن کے مترادف ہے؟ کیا ہم زبان کی تاریخی ارتقائی کڑیوں کو مرتب کر کے زبان کے اس ابدی طریق کار کو بھی سمجھ سکتے ہیں جو لمحہ بلمحہ میں کام کر رہا ہے اور جس کی وجہ سے افراد کے مابین مکالمہ ممکن ہو رہا ہے؟ ایک مثال ملاحظہ کیجیے۔ کلرک کی اصل یونانی زبان کا لفظ Klerikos ہے، جس کا مطلب نصیب، ورثہ یا قسمت ہے۔ عیسائیوں نے اسے حصہ کہا اور وہ چھوٹا پادری مراد لیا، جو گرجے میں بڑے پادری کے ساتھ رسوم کی ادائیگی میں حصہ لیتا تھا۔ چونکہ پادری، چھوٹا ہوا یا بڑا، اس کے لیے مذہبی معصومات کا حامل ہونا ضروری تھا، اس لیے کلرک سے مراد تعلیم یافتہ فرد لیا جانے لگا۔ رفتہ رفتہ گرجے کا حساب کتاب اور دوسرا تحریری ریکارڈ رکھنے کی ذمہ داری بھی اس کے سپرد ہوئی۔ سولہویں صدی میں اس لفظ کے ساتھ وابستہ مذہبی مفہوم ختم ہو گیا اور لکھنے پڑھنے اور دفتری کام کرنے والے کو ہی کلرک کہا جانے لگا۔ (۳)

لفظ کلرک کے بارے میں یہ سوانحی اور تاریخی معلومات دل چسپ تو ہیں، مگر کیا یہ لمحہ موجود میں لفظ کلرک کو اپنی مقصد براری کے لیے استعمال کرنے میں مددگار بھی ہیں؟ بلاشبہ یہ سوں تاریخی لسانیات کے دائرے سے باہر ہے کہ تاریخی لسانیات کوئی ایسا علم مہیا کرنے کا دعویٰ نہیں کرتی جو یک زبان بولنے والوں کی ابلاغی ضرورتوں کے کام آسکے؛ وہ تو محض زبان کی تاریخ سے خالص علمی دل چسپی رکھتی ہے، مگر تاریخی لسانیات کے دائرے کی محدودیت کا احساس ہی ہمیں مذکورہ سوال اٹھانے اور زبان کے ایک نئے علم کی ضرورت کا احساس دلاتا ہے۔ تاریخی لسانیات کے حدود اور مجبوریوں کا شدید احساس سوئ ماہر لسانیات فرڈی نیٹڈ سوسیر (۱۸۵۷ء۔

۱۹۴۷ء) کو ہوا۔ انھوں نے تاریخی لسانیات کے حدود کی وضاحت میں تین نکات بہ طور خاص پیش کیے۔

اوں یہ کہ تاریخی لسانیات، زبان کے ابلاغی عمل کی وضاحت نہیں کرتی۔ دوم یہ کہ ابلاغی عمل کے دوران میں یہ علم موجود ہی نہیں ہوتا کہ زبان میں وقتاً فوقتاً کیا تبدیلیاں رونما ہوتی رہی ہیں۔ اُردو بولنے والے اور اس میں پوری کامیابی کے ساتھ اپنا مافی الضمیر ادا کرنے والا یہ بھی العموم نہیں جانتا کہ کلرک کبھی قسمت، ترکے، پادری کے معاون کے معنوں میں بھی رائج تھا۔ وہ یہ جانے بغیر اپنا مدعا پوری تفصیل سے پیش کرنے میں کامیاب ہوتا ہے کہ پہلٹ کسی زمانے میں خفیہ طور پر تقسیم ہونے والی عشقیہ نظم کے مفہوم میں استعمال ہوتا تھا۔ سوم یہ کہ زبان کی صوتی، تکلفی، نحو یا معنیاتی تبدیلیوں کا علم ابلاغ کے عمل میں رکاوٹ ڈالتا ہے۔ عین لحد ابلاغ میں اگر کسی لفظ کے صوتی و معنیاتی تغیرات کی تمام کروٹیں کسی مقرر کے احاطہ شعور میں بے دار و متحرک ہو جائیں تو ابلاغ ممکن ہی نہ ہو۔ (۴)

اس طور تاریخی لسانیات غیر ضروری نہیں تو غیر سائنسی ضرور ہو جاتی ہے۔ اگر زبان کی سائنس کا مطلب زبان کے ان تمام قوانین کی دریافت ہے، جو اسے بہ طور زبان قائم کرتے ہیں تو یہ کام تاریخی لسانیات کے بس کا نہیں۔ چنانچہ سو سہر نے زبان کے ایک زمانی (Synchronic) مطالعے کی بنیاد رکھی۔ ایک زمانی مطالعے کے ذریعے زبان کے ان بنیادی قوانین کو دریافت و مرتب کیا جاتا ہے جو کسی زبان کے پس پشت یا تہ میں موجود ہوتے اور زبان کی ابلاغی کارکردگی کو ممکن بنا رہے ہوتے ہیں۔ (۵)

مگر سوال یہ ہے کہ تاریخی لسانیات پر یہ اعتراض ادبی تنقید کے نقطہ نظر سے کیا معنی رکھتا ہے؟ کیا زبان کا تاریخی علم ادبی متن کی معنی یابی اور تعبیر و تجزیہ میں معاون ہوتا ہے یا مزاحم؟ اگر ہم عام روزمرہ لسانی ابلاغ اور ادبی متن کو یکساں قرار دیں تو پھر کہہ سکتے ہیں کہ ادبی متن کی تفہیم میں بھی زبان کا تاریخی علم مزاحم ہوتا ہے، لیکن اگر دونوں کے فرق کو ملحوظ رکھیں تو اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ زبان کا تاریخی علم کہیں ادبی متن کی درست تفہیم میں اور کہیں نئی تعبیر میں اور کہیں فکر انگیز تجزیے میں معاون ہو سکتا اور ہوتا ہے۔ عام لسانی ابلاغ فوری، زبانی اور عارضی ہوتا ہے، جب کہ ادبی متن تحریری، دیر پا اور مستقل ہوتا ہے۔ نیز ادبی متن میں عام زبان بھی منقلب ہو جاتی ہے۔

اس لیے عام زبان کی کئی باتوں کا اندھا دھند اطلاق ادبی متن کی زبان پر نہیں کیا جاسکتا۔ تاہم ادبی تنقید میں تاریخی لسانیات کے چنیدہ عناصر (بالخصوص لفظوں کے بدلتے معانی) کو استعمال کرتے ہوئے ادبی متن کے اپنے تناظر و لحاظ رکھنا اشد ضروری ہے ورنہ محض علم کا اظہار ہوگا؛ متن کی نئی سطح پر تفہیم و تعبیر نہ ہو سکے گی۔ شمس الرحمن فاروقی نے میر کے اشعار کی شرح میں تاریخی لسانیات کو کثرت سے استعمال کیا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اکثر مقامات پر شعر کے داخلی تناظر سے صرف نظر کیا گیا ہے۔

سوسائٹی ساختیاتی لسانیات محض اپنے طریق مطالعہ اور موضوع مطالعہ کے اعتبار سے ہی تاریخی لسانیات سے مختلف نہیں بلکہ اپنے نتائج، اثرات اور مضمرات کے لحاظ سے بھی مختلف ہے۔ تاریخی لسانیات اپنے اثرات کے لحاظ سے مائیکرو ہے۔ یہ ایسے سانچے تک نہیں پہنچتی یا ایسے انکشافات نہیں کرتی جو ویراے لسانی ہوں اور دیگر علوم کے لیے کارآمد ہوں؛ یہ محض زبان کی تاریخ سے آگاہ کرتی اور اس سے آگے اپنی نارسائی کا اعلان کر دیتی ہے، مگر ساختیاتی لسانیات کا معاملہ دوسرا ہے۔ یہ اپنے نتائج و اثرات کی رُو سے میکرو ہے؛ یہ زبان کا سائنسی ماڈل پیش کرتی ہے، اور اسے آگے دیگر سماجی علوم کے سپرد کر دیتی ہے، لہذا یہ اپنی پیش رو کی مانند "خود اپنی ذات" تک محدود نہیں رہتی۔ ساختیاتی لسانیات کے بشریات، اساطیر، نفسیات، ادب، فلسفہ، تاریخ اور کلچر پر اثرات کو دیکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ لسانیات سماجی علوم کے قلب میں جگہ بنانے میں کامیاب ہوئی ہے۔ یوں ستر اس تو اس سے بھی ایک قدم آگے جاتا ہے اور یہ کہتا ہے کہ ساختیاتی لسانی ماڈل، انسانی ذہن کی بنیادی ساخت کو منکشف کرتا ہے۔ یہ ساخت ان طریقوں اور قوانین کی حامل ہے، جو تمام سماجی اداروں، فنون اور علوم کی تشکیل کرتے ہیں۔ (۶)

ژاک لاکان اس سے بھی آگے جاتا اور انسانی لاشعور کو ساختیاتی لسانی ماڈل کی مانند قرار دیتا ہے۔ یعنی لسانیاتی اصولوں کو، اپنی حقیقی یا نمائندگی شکل میں انسانی شعور کے پس پردہ کارفرما دیکھتا ہے۔ بہ ظاہر ان آرا میں مبالغہ محسوس ہوتا اور ساختیاتی لسانی ماڈل سے مبالغہ آمیز توقعات کا شائبہ ہوتا ہے اور کسی حد تک ساختیاتی لسانیات کے فیض بن جانے کا احساس بھی ہوتا ہے، مگر اس کا کیا کیا جائے کہ ساختیاتی لسانیات کی بنیاد پر اساطیر، ثقافتوں، لوک کہانیوں، تاریخ، ادب، تحلیل نفسی کے مطالعات کیے گئے اور نئی بصیرتیں اخذ کی گئی ہیں۔

آخر ساختیاتی سائنات میں وہ کیا خاص بات تھی کہ اسے یہ اہمیت ملی؟ اس ضمن میں دو نکات توجہ طلب ہیں: ایک یہ کہ ساختیاتی سائنات نے زبان کی اس تہ نشیں ساخت کی نشان دہی کی، جس کی وجہ سے ہر اقسام لسانی کارکردگی ممکن ہوتی ہے۔ اس ساخت کو سوسیر نے لانگ کا نام دیا۔ لانگ کی وجہ سے ہی ہم سیکڑوں، ہزاروں جملے اختراع کر سکتے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا گیا کہ ہر مظہر کی تہ میں ساخت یا، نگ کارفرما ہوتی ہے۔ یہ مظہر کوئی نفسیاتی وقوعہ ہو، کوئی اسطور ہو یا کوئی ادب پارہ ہو یا کوئی خاص فیشن ایپیں سے نشانیات (Semiology) کا باقاعدہ ردواج ہوا۔

دوسرا توجہ طلب نکتہ یہ ہے کہ ساختیات نے زبان اور دنیا کے رشتے کا نیا اور بعض کے لیے صدمہ پہنچانے والا تصور دیا۔ افلاطون سے لے کر بیسویں صدی کے آغاز تک یہ تصور عام اور مقبول رہا کہ زبان ایک شفاف میڈیم ہے: یہ دنیا کی ترجمانی حقیقت کے ساتھ کامل وفاداری کا مظاہرہ کرتے ہوئے کرتی ہے۔ افلاطون کے یہاں تو یہ تک کہا گیا ہے کہ زبان ہی شے کا علم دیتی ہے۔ (۷) محض اشیا کے نام جانینے سے اشیا کا علم حاصل ہو جاتا ہے۔ گویا زبان، شے یا حقیقت کی متبادل ہے اور جب ہم باتیں کرتے ہیں تو اشیا ہی ہمارے پاس موجود ہوتی ہیں۔ زبان سے متعلق مذہبی تصورات اسی نظریے سے ماخوذ ہیں۔ قدیم مذاہب میں تو یہ نظریہ مبالغہ آمیزی کے ساتھ موجود تھا اور یہ سمجھا جاتا تھا کہ لفظ میں وہ ساری قوت سخی ہوئی ہے، جسے اس لفظ سے وابستہ شے میں تصور کیا جاتا تھا۔ ساختیات نے اس نظریے کو معصومانہ قرار دیا۔

ساختیات کے مطابق زبان اشیا کو نہیں، اشیا کے ان تصورات کو پیش کرتی ہے جنہیں زبان اپنے مخصوص قوانین کے تحت تشکیل دیتی ہے۔ زبان میں اشیا کی طرف اشارہ ضرور موجود ہوتا ہے (یعنی شے Referent کے طور پر موجود ہوتی ہے) مگر یہ اشارہ فطری یا منطقی نہیں، من مانا اور ثقافتی ہوتا ہے۔ زبان نشانات کا نظام ہے اور ہر نشان نے دوسرے نشان سے فرق کا رشتہ قائم کر رکھا ہے۔ فرق کی وجہ سے ہی تمام لسانی کارکردگی ممکن ہوتی ہے۔ سوسیر تو یہ تک کہتا ہے کہ زبان میں فرق کے علاوہ کچھ نہیں۔ (۸) دوسرے لفظوں میں فرق سے مرتب ہونے والا لسانی نظام دنیا کی ترجمانی کرتا ہے، لہذا یہ ترجمانی کامل وفاداری سے ممکن نہیں ہوتی کہ دنیا اور زبان کے درمیان، زبان کا یہ نظام موجود ہوتا ہے۔ ہم زبان کے ذریعے دنیا کا براہ راست نہیں،

زبان کے راستے سے علم حاصل کرتے ہیں۔ زبان میں ہم دنیا کو پہنچنے ہی نہیں دیکھتے، زبان کے مخصوص قوانین کے تحت تشکیل پانے والی دنیا کو دیکھتے ہیں۔ ظاہر ہے، یہ زبان کے علم کے سلسلے میں مکمل پیراڈائم شفٹ ہے۔ پہلے زبان اور دنیا کی معنویت کا احساس تو موجود تھا، مگر دونوں کے معنوی رشتے کو غیر فعال سمجھ لیا گیا تھا۔ ساختیات نے نہ صرف اس رشتے کی فعالیت اجاگر کی ہے بلکہ دنیا کے لسانی علم میں زبان کے فعال کردار کو منکشف کیا ہے۔ یہ کہنا مبالغہ نہیں ہوگا کہ یہ انکشاف کو پرنیکس کے انکشاف سے کم نہیں ہے۔ جس طرح کو پرنیکس نے انسان اور زمین کو ”بے مرکز“ کر دیا تھا، اسی طرح ساختیات نے انسانی سبجیکٹ کو بے مرکز کر دیا ہے۔

یہی دو نکات بالعموم اساطیر، لوک کہانیوں، ادب اور دیگر ساختیاتی و پس ساختیاتی مطالعات میں راہ نما اصولوں کے طور پر پیش نظر رہے ہیں۔

ساختیاتی لسانیات سے تنقید نے غیر معمولی مدد لی ہے۔ اس مدد کے نتیجے میں تنقید نئی تنقیدی تھیوری میں منقلب ہوئی ہے۔ تنقید کا تھیوری کا لیبل اختیار کرنا اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ ساختیات کے زیر اثر تنقید نے بھی ادبی متون کے اسی طرح نظری، ماڈل مرتب کیے ہیں، جس طرح ساختیات زبان کا نظری، ماڈل مرتب کرتی ہے۔ جس طرح ساختیات زبان کے جامع تجریدی نظام، یعنی لائنگ تک پہنچی ہے، اسی طرح تنقید ادب کی شعریات تک رسائی حاصل کرتی ہے۔ لسانیات میں جولائی تک ہے، ادب میں وہ شعریات ہے۔

شعریات کی دریافت میں نئی تنقیدی تھیوری نے دو رخ اختیار کیے ہیں: ایک تو شعریات کو خود ادب میں دریافت کیا گیا ہے، دوسرا زبان میں۔ یعنی ایک طرف یہ سمجھا گیا ہے کہ جیسے زبان کی تہ میں جامع تجریدی نظام کا رفرما ہوتا اور اس زبان کی ساری کارکردگی کا ضامن ہوتا ہے، ویسے ہی ادب کی تہ میں ایک جامع نظام موجود ہے۔ گویا تمثیلی منطق کے تحت زبان اور ادب کو مساوی سمجھا گیا ہے۔ دونوں کو ایسے متون خیال کیا گیا ہے جو ایک جیسی کارکردگی کے حامل ہیں۔ بجا کہ یہاں زبان اور ادب کے بعض امتیازات پس منظر میں چلے گئے ہیں، مگر ساختیات ایک جبر آمیز نظریے کے بجائے مطالعہ ادب کا سائنسی طریق کار فراہم کرتی ہے جو ادب کے نشیمن نظام کو مرتب کرتا ہے۔ دوسری طرف یہ خیال کیا گیا ہے کہ شعریات خود زبان میں موجود ہے؛ شعریات زبان کا ہی ایک وظیفہ ہے۔ واضح رہے کہ دونوں صورتوں میں شعریات کا تصور

ساختیاتی لسانیات سے ہی ماخوذ ہے۔

رومن جیک سن شعریات کو خود زبان میں دیکھتے ہیں، جب کہ رولان بارت اور تو دوروف اسے ادب میں تلاش کرتے ہیں۔

رومن جیک سن نے اپنا نظریہ اپنے مشہور ترسیلی ماڈل کے ذریعے پیش کیا ہے۔ اس ماڈل کے مطابق کسی پیغام کی ترسیل میں چھ عناصر حصہ لیتے ہیں: مقرر، پیغام، سامع، تناظر، کوڈ اور وسیلہ۔ یعنی مقرر کسی سامع کو پیغام بھیجتا ہے: یہ پیغام ایک کوڈ میں مضمر ہوتا اور تناظر میں با معنی ہوتا ہے۔ پیغام کی ترسیل کسی وسیلے (آواز یا کاغذ) سے ہوتی ہے۔ اس ماڈل کی بنیاد پر زبان کے چھ وظائف ہیں۔ جب ترسیل عمل میں زور، مقرر پر ہو تو زبان کا وظیفہ جذباتی (Emotive) ہو جاتا ہے۔ جب زور، سامع پر ہو تو زبان کا وظیفہ ارادی یا Conative ہوتا ہے: سامع تک ارادی معنی کی ترسیل مقصود ہوتی ہے۔ جب تناظر کو مرکزی اہمیت دی جائے تو زبان کا وظیفہ حوالہ جاتی ہو جاتا ہے: کلام کے معنی، کلام سے پوست تناظر سے متعین ہوتے ہیں۔ جب کوڈ پر زور دیا جائے تو زبان کا وظیفہ 'مینا لنگول' ہوگا: کوڈ کو کھولنے (جو مینا لنگول کو پیش نظر رکھنے کا عمل ہے) سے معنی متعین ہوں گے۔ اور جب وسیلے پر زور دیا جائے تو زبان کی Phatic وظیفہ کو انجام دے گی۔ اور جب سارا زور پیغام پر ہو تو زبان کا وظیفہ شاعرانہ ہوگا۔ (۹) گویا ان کے نزدیک شعریات سے مراد محض شاعری ہے۔ ادب کی دیگر اصناف ان کے پیش نظر نہیں ہیں اور شاعری کی شعریات بھی زبان کے ایک مخصوص استعمال سے عبارت ہے۔ یعنی زبان کے چھ وظائف میں ایک وقت کا رفرما ہوتے ہیں: شاعری اس وقت وجود میں آتی ہے جب ان چھ وظائف میں درجہ بندی قائم ہو جاتی ہے اور پہلے درجے پر پیغام آ جاتا ہے، باقی تمام عناصر اس کے تابع ہو جاتے ہیں۔ پیغام، زبان کے حوالہ جاتی، تناظر جاتی، ارادی اور دیگر وظائف پر حاوی ہو جاتا ہے۔ وضاحت حوال کے لیے مجید امجد کا یہ شعر دیکھیے:

مرے نشان قدم و شب غم پہ ثبت رہے

ابد کی لوح پہ تقدیر کا لکھا، نہ رہا

اس شعر میں زبان کے مذکورہ چھ عناصر موجود ہیں: متکلم ہے: مخاطب ہے: تناظر

ہے: کوڈ (و شب غم بہ طور استعارہ) ہے: میڈیم (کاغذ) ہے اور پیغام یا ایک خاص معنی ہے۔ ایک

تخیلی شخصیت دوسری تخیلی شخصیت سے، مخصوص شعری روایت اور صورت حال کے تناظر میں اس پیغام کی ترسیل کر رہی ہے کہ غم کے صحرا پر میرے قدموں کے نشان مٹے نہیں، باقی رہے ہیں، جب کہ ابد کی لوح پر تقدیر کا لکھا باقی نہیں رہا۔ صحرا میں نشان مٹ جاتے ہیں اور لوح تقدیر پر کندہ تحریر اٹھ جاتی ہے، مگر غم ایک ایسا صحرا ہے، جس پر انسانی قدموں کے نشان ہمیشہ باقی رہتے ہیں۔ تقدیر بدل سکتی ہے، لیکن غم سے نجات ممکن نہیں ہے۔ یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ شعری نثر کرنے کے بعد، زبان کے عناصر کی ترتیب اور درجہ بندی بدل گئی ہے۔ چنانچہ شعر میں پیغام کی ترسیل جس انداز میں ہو رہی ہے، اس کی نثری تلخیص کے ذریعے اس انداز میں نہیں ہو رہی۔ شعر میں لسانی عناصر کی ترتیب میں پیغام سرفہرست ہے اور متکلم، سامع، تناظر وغیرہ بعد میں آتے ہیں۔ شعر پڑھتے ہی قاری کے ذہن میں سب لسانی عناصر متحرک ہوتے ہیں، اور ایک دائرہ تشکیل دیتے ہیں، جس کا مرکز، شعر میں کوڈ کیا گیا پیغام ہے۔ اس پیغام کی شعریت کا مدار، اس کی مرکزیت پر ہے۔ یہ عمل اپنی نوعیت نہیں، اپنے اثر کے اعتبار سے ساخت کی رنگ کے مماثل ہے۔ تاہم غور طلب نکتہ یہ ہے کہ اگر مرکزیت متکلم، سامع یا تناظر کو حاصل ہو جائے تو کیا ساری شعریت زایل ہو جائے گی؟

اب سوال یہ ہے کہ کیا اسے شاعری کا بنیادی اصول قرار دیا جاسکتا ہے اور یہ استنباط کیا جاسکتا ہے کہ یہی اصول شاعری کی تعین قدر کا پیمانہ بھی ہے؟ کیا شاعری کا بنیادی اصول ہی، اس کی تعین قدر کا اصول ہے؟ اس شاعری کے بارے میں کیا کہیں گے جس میں مرکزیت تناظر یا متکلم یا سامع کو حاصل ہوتی ہے؟ اردو کی بیش تر ترقی پسند شاعری میں تناظر اول ہے؛ رومانی شاعری میں متکلم پر زور دیا گیا ہے؛ عوامی شاعری میں سامع پر زور ہوتا ہے۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ جب تک سن کے پیش نظر جدید شاعری ہے، جس میں پیغام مرکز میں ہوتا ہے۔ اس بات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ ایک ہی شعری ایک سے زائد طریقوں سے قرات میں لسانی عناصر پر زور کی کیفیت بدل جاتی ہے۔ غائب کے اشعار یاد کیجیے۔ اگر جب تک سن کے اصول کو شاعری کا بنیادی اصول قرار دیں تو لابی ہے کہ جدید شاعری کو ہی شاعری کا ماڈل سمجھیں۔ ظاہر ہے جدید شاعری اپنے تمام امتیازات کے باوجود، تمام شاعری کا پیمانہ نہیں ہو سکتی۔

جب تک سن کا ماڈل یقیناً محدود ہے؛ یہ لسانی وظائف میں امتیاز قائم کر کے

جدید شاعری کے بنیادی اصول کی وضاحت کرتا ہے اور یہ وضاحت اپنے دائرے میں انکشاف کا درجہ بھی رکھتی ہے۔ جبکہ سن کے ترسیلی ماڈل میں یہ امکان بہ بر حال موجود ہے کہ اس کی مدد سے فکشن کی شعریات بھی مرتب کرنے کی کوشش ہو سکتی ہے۔ مثلاً جاسوسی فکشن میں کوڈ پر زور ہوتا ہے۔ داستان میں سامع پر اور حقیقت نگاری کی روایت میں لکھے گئے افسانے میں تناظر کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے۔ اس طور دیکھیں تو ساختیاتی لسانیات شاعری اور فکشن کی شعریات کی تدوین میں کئی طریقوں سے مددگار ثابت ہوتی ہے۔

ردلاں بارت اور تو دور دف شعریات کا تصور تو ساختیات سے لیتے ہیں، مگر اسے ادب پر چسپاں کرنے کے بجائے اسے ادب میں دریافت کرتے ہیں۔ ساختیات زبان کے نظام کو ضابطوں (کوڈز) اور رسمیات (کنونشنز) سے عبارت قرار دیتی ہے جنہیں ثقافت تشکیل دیتی ہے۔ اسی اصول کے تحت ادب کا نظام یا شعریات بھی ضابطوں اور رسمیات سے عبارت ہے؛ انہیں بھی ثقافت تشکیل دیتی ہے۔ ردلاں بارت نے بہ طور خاص اپنی عملی تنقیدات میں ان ضوابط اور رسمیات کو دریافت کیا ہے۔ خصوصاً Sarassine کے مطالعے میں یہ دکھایا ہے کہ کس طرح پانچ کوڈ اس ناول کے پورے معنیاتی عمل کو ممکن بنا رہے ہیں۔

ساختیاتی لسانیات زبان کے نظام میں فرق کو بنیادی اہمیت دیتی ہے۔ یہ کہ ہر نشان اس لیے بامعنی ہے کہ وہ صوتی، تکلفی اور معنوی سطحوں پر دوسرے نشان سے مختلف ہے، ورنہ کسی نشان میں اپنی معنی خیزی کا کوئی فطری یا منطقی نظام موجود نہیں ہے۔ اس اصول کی زد سے بھی ادبی مطالعات کیے گئے ہیں۔ خصوصاً بیانیات (Narratology) (جو ساختیات کے فکشن پر اطلاق سے وجود میں آئی ہے) فرق اور تضاد کی جوڑوں کو متن کی معنی خیزی کے عمل میں بنیادی اہمیت کا حامل قرار دیتی ہے۔ (تفصیل کے لیے کتاب میں شامل مضمون 'فکشن کی تنقید کے نظری مباحث' ملاحظہ کیجیے۔)

ان معروضات سے یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ ساختیاتی لسانیات، ادبی متن کے تعبیر و تجزیے میں مدد دینے کے بجائے، ادبی متن کی ساخت کو سمجھنے کا طریق کار اور ماڈل فراہم کرتی ہے، مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ لسانیات متن کی تعبیر و تجزیے کا کوئی نیا طریق کار فراہم ہی نہیں کرتی۔

ساختیات کی کلیت پسندی اور مرکز جوئی پر پہلی شدید ضرب درید نے ساخت شکنی (ڈی کنسٹرکشن) کی شکل میں لگائی اور اسی آلے سے جو ساختیات کے پاس تھا: لسانیات۔ دریدا نے سوئیر کا یہ نکتہ تو قبول کیا کہ معنی تفریق سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ کہ زبان کا سارا نظام فرق سے عبارت ہے۔ پھول اس لیے پھول ہے کہ اس کے فونیم گول، ہول اور فول سے الگ اور متفرق ہیں، مگر دریدا اس بات کو ماننے پر تیار نہیں تھا کہ زبان میں فرق کا یہ سلسلہ کبھی ختم ہوتا ہے۔ یہ محض ملتی ہوتا ہے (Differance) اور ہمیں کسی معنی کی وحدت کا تجربہ اس لیے ہوتا ہے کہ زبان کی تفریقی ساخت کو دبایا جاتا ہے۔ (یہ ایک اہم سوال ہے کہ دبانا زبان کا اصول ہے یا ہماری روزمرہ کی ابدی ضرورت کی وجہ سے ہے؟) اسی طرح دریدا اس بات کو بھی تسلیم کرتا ہے کہ زبان اپنے آپ میں خود مختار و مکمل ہے، یعنی متن سے باہر کچھ نہیں۔ کوئی تحریر، خود سے باہر اپنا تناظر نہیں رکھتی۔ مگر چوں کہ (دریدا کے یہاں) تناظر لسانی ہے اور ہر لسانی نشان کا Trace باقی رہتا ہے اور Trace کسی متن کے خارجی ماخذ کا شاہد ہے، (۱۰) اس طور متن کا اپنا لسانی تناظر، تاریخی و سماجی تناظر سے منسلک ہو جاتا ہے اور ہمیں سے متن کی تعبیر کی راہ کھل جاتی ہے۔ تاہم واضح رہے کہ یہ تعبیر آزادانہ اور من مرضی کی نہیں ہوتی بلکہ لسانی و تاریخی تناظر کی ہم روشنی کے مذکورہ تصور کے تحت ہوتی ہے۔

یہ کہنا سادہ ہوتی ہوگی کہ تنقید اور لسانیات میں تعلق کی یہی صورتیں ممکن ہیں، مگر یہ کہنا جہی برانصاف ہوگا کہ تنقید، لسانیات سے یا تو متن کے تعبیر و تجزیے کا طریق کار مستعار لیتی ہے یا پھر تعبیر و تجزیے میں براہ راست مدد لیتی ہے۔ تاہم کچھ اور طریق کار بھی منتخب کیے جاسکتے ہیں اور کسی دوسری طرح سے تعبیر متن میں مدد حاصل کی جاسکتی ہے۔ خصوصاً لسانیات اور دیگر علوم کے تعلق سے پیدا ہونے والی لسانیات کی شاخیں جیسے سماجی لسانیات، نفسی لسانیات وغیرہ تنقید کو تعبیر متن کے نئے انداز فراہم کر سکتی ہیں۔ ویسے تو سماجی و نفسی لسانیات کی طرز پر تخلیقی لسانیات کو خاص سائنسی بنیادوں پر قائم کرنے کی ضرورت اور اسے تنقید متن میں بروئے کار لانے کی حاجت ہے۔ تخلیقی لسانیات اسلوبیات سے مختلف ہوگی۔ یہ محض ادب کی زبان کے انفرادیت کا مطالعہ نہیں کرے گی (جیسا کہ اسلوبیات کرتی ہے) بلکہ اس نفسی تخلیقی حالت کے تناظر میں ادبی زبان کا مطالعہ کرے گی جو ادب کو جوہر میں لانے کی ذمہ دار ہے اور جس کے ہاتھوں زبان نجومی سطح پر نئی

ترتیب اور معنیاتی سطح پر تقلیب سے ہم کنار ہوتی ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ جبکہ من کے ترسیلی مائل پر نظر ثانی کی جائے اور ایک نئے لسانی عنصر کو شامل کیا جائے۔ متکلم کے علاوہ، اپنے باطنی انکشاف کو اہمیت دینے والے تخیلی کردار کو اس ترسیلی مائل کا حصہ سمجھا جائے۔ یہ کردار تحقیقی عمل کے دوران میں ہی اور لسانی دائرے میں اپنے خود داخل حاصل کرتا ہے۔ تحقیقی سانیاں اس مشترک ساخت کی تحقیق بھی کرے گی جو فرد کی نفسی کیفیت اور سماج کی تہذیبی حالت کو یکساں طور پر متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

حواشی:

۱۔ ان کا اصل اقتباس یہ ہے:

"The linguist studies the language of all persons alike, the individual features in which a great writer differs from the ordinary speech of his time and place interest the linguist no more than the individual features of any other person and speech, and much less than the features that are common to all speakers."

(Language, London, 1935, Ailen and Unwin, P 21-2)

۲۔ رے منڈ چیپ مین کے لفظوں میں شکل کی خصوصیت یہ ہے:

"The basis... is the choice of certain linguistic features in place of others."

(Raymond Chapman, Language and Literature, London: Edward Arnold (Publishers) Ltd 1984, p 10)

۳۔ ڈاکٹر سید حامد حسین: لفظوں کی انجمن میں؛ مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۱۹۹۶ء، ص ۱۴

۴۔ اس ضمن میں سو سیئر کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

"The language user is unaware of their succession in

time: he is dealing with a state Hence the linguist who wishes to understand this state, must rule out of consideration everything which brought that state about, and pay no attention to diachrony The intervention of history can only distort his judgment."

(Course in General Linguistics, Open Court, La salle, Illinois 1992, P 81).

- 5- "The aim of general synchronic linguistics is to establish the fundamental principles of any idiosynchronic system, the facts which constitute any linguistic state."(IBID P 99)

- 6- "(Levi Strauss) believes that this linguistic model will uncover the basic structure of human mind - the structure which governs the way human beings, shape all their institutions, artifacts and forms of knowledge."

(Raman Solden, Peter Widdowson Contemporary Literary Theory; The University Press of Kentuekey, 1993, PIII)

۷۔ افلاطون نے یہ بحث Cratylas میں اٹھائی ہے۔ بالعموم یہ دعویٰ کیا گیا ہے کہ زبان اور دنیا کے رشتے پر غور کرنے وال پہلا آدمی افلاطون ہے، جو درست نہیں ہے۔ افلاطون سے کہیں پہلے بھرتری ہری یہ بحث پیش کر چکا تھا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ بھرتری ہری اور افلاطون دونوں زبان اور دنیا کے رشتے کو حقیقی اور فطری قرار دیتے ہیں۔ افلاطون کہتا ہے کہ اشیا کا نام جان لینے سے اشیا کا علم حاصل ہو جاتا ہے۔ مزید جاننے کے لیے دیکھیے:

☆ Donald G. Ellis

☆ From Language and Communication; London, Lawrence Erlbaum Association Publishers 1992

☆ Sibajiban Bhattacharyya, Bhartri Hari and Withengstein, Dehli, Sahitya Akademi, 2004.

- ۸۔ سوئیز کے تصور نشان کی وضاحت کے لیے کورس کے صفحات ۶۵ تا ۷۰ ملاحظہ کیجیے۔
- ۹۔ رومن جیکب نے مقالہ ”سانیات اور شعریات“ کے عنوان سے ۱۹۵۶ء میں انڈیا نا یونیورسٹی میں پیش کیا تھا۔ ان کے پیش نظر بنیادی سوال یہ تھا کہ آخر وہ کیا چیز ہے جو ایکسانی عملی کو آرٹ کا نمونہ بناتی ہے؟ اس سوال کا جواب انھوں نے لسانیات میں ہی تلاش کیا۔ مزید بحث کے لیے ملاحظہ کیجیے۔

David Lodge (ed). Modern criticism and Theory; Dehli, Pearson, 2003

P 31-56.

10- "... There is nothing outside the text."

"... The writing has no context external to itself which would coerce its movement."

مزید تفصیل کے لیے دیکھیے۔

Frank Lentricchia, After the New criticism; London: Methuem, P 160-73

فلکشن کی تنقید: پرانے اور نئے نظری مباحث

فلکشن کی تنقید نے (جو پیش تر مغربی ذہن کی پیداوار ہے) مجموعی طور پر دو بڑے سوال قائم کیے اور ان کے جوابات کی تلاش میں سرگرمی دکھائی ہے۔ پہلا سوال ہے، فلکشن کا زندگی سے کیا رشتہ ہے؟ جب کہ دوسرا سوال یہ ہے، فلکشن کی اپنی آراء نہ حیثیت اور شعریات یہ ہے؟ افسانوی تنقید کو یہ دو سوال تھکیل دینے میں صدیوں لگی ہیں۔ تخلیقی بیانیوں کو سمجھنے میں ان کی فکر نے کس قدر ست روئی کا مظاہرہ کیا ہے!

تاریخی طور پر دیکھا جائے تو بیسویں صدی کے ربع اول سے قبل (رومی بیت پسندی کے آغاز سے پہلے) افسانوی تنقید نے بالعموم پہلے سوال کو اپنا محور بنایا اور بعد ازاں فلکشن کی تنقید نے جو رخ اختیار کیا اور جس دائرے کو تھکیل دیا، وہ دوسرے سوال کا مرکبوں ہے، تاہم فلکشن کی تنقید کی روایت میں (جیسے اب کرکشن Criticism بھی کہا جانے لگا ہے)، ان دونوں سوالوں کی موجودگی کا احساس برابر رہا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ پہلے فلکشن اور زندگی کے رشتے سے متعلق سوال کو اہمیت ملی اور پھر ایک وقت آیا، جب یہ سوال پس منظر میں چلا گیا اور فلکشن کی اپنی شعریات کو سمجھنے یا طے کرنے کے مساوی ہو گئی۔

ایک سوال کی جگہ دوسرے سوال کو اہمیت ملنے کی ایک وجہ تو پہلے سوال کی "فکری اور اطلاقی توانائی" کا صرف ہو جانا ہے اور دوسری وجہ بعض تاریخی واقعات و عوامل ہیں، جو سوالوں کی اہمیت و معنویت پر اثر انداز ہوتے ہیں ورتیسری وجہ، وہ دونوں عصر یا Episteme ہے جو بعض چیزوں اور سوالوں کو اہم اور بعض کو غیر اہم بناتا دیتی ہے۔ چوں کہ، ابی تنقید، معاصر فلسفیانہ و سائنسی فکر سے منسلک و متاثر رہی ہے اور یہ تاریخی حقیقت ہے کہ ادبی تنقید نے اپنے عہد کے غالب فکری رجحانات کی روشنی میں اپنے سوالات قائم کیے ہیں، اس لیے معاصر فکر بدلتی ہے تو تنقیدی سوالات بھی بدلنے لگتے ہیں۔ تنقیدی سوالات کی تبدیلی کے پس منظر میں یہ دیکھیں، یہ ایک وقت یا الگ الگ موجود ہوتی ہیں۔

فلکشن کی تنقید کے ابتدائی نقوش یونانی تنقید میں ملتے ہیں۔ افلاطون نے "جمہوریہ" میں نقل نگاری

(Mimesis) اور واقعہ نگاری (Digesis) کی اصطلاحات برقی ہیں۔ افلاطون نقل سے مراد ایسا بیان ہے جیسا کہ ہے جو کسی واقعے کی عینک نمائندگی یا نقل کرے (داخیع رہے کہ اس کے پیش نظر ایسے طریقے درزیس پر مبنی شعری فکشن ہے)۔ "نقل" پڑھتے ہوئے ہمارا ادھیان نہ صرف واقعے پر (جس کی نقل کی جاری ہے) برابر مرکوز رہے بلکہ اس کے حقیقی ہونے کا تاثر بھی ملے۔ دوسرے لفظوں میں "نقل" ایک قسم کی حقیقت نگاری ہے، جب کہ "واقعہ نگاری" ایک ایسے بیان کا مفہوم ہے جو اپنے تخلیقی اور تخیلی ہونے کا تاثر دے، اور اسے پڑھتے ہوئے قاری کی توجہ بیانے کی اپنی جداگانہ نکات پر مرکوز رہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ "نقل" فکشن بیانے کو زندگی کے خارجی، مانوس اور روزمرہ تقریبات سے مربوط کرتی ہے اور واقعہ نگاری بیانے کے خود مختار، خود کفیل اور خود اپنے شعریاتی ضوابط کے تابع ہونے کا مفہوم لیے ہوئے ہیں۔ نقل، واقعہ ہے اور واقعہ نگاری بیان، واقعہ۔ نیز یہ دو اصطلاحیں دور دورہ ہیں۔ ہائے نظر بھی ہیں جو فکشن کو زندگی کی نظرت اور فکشن کو فکشن کی نظرت دیکھنے سے عبارت ہیں۔ ایک فکشن کے اصول فکشن سے باہر زندگی میں تلاش کرتا ہے اور دوسرا او یہ نکاد فکشن کے اصولوں کو خود فکشن کے اندر دریافت کرتا ہے۔ چنانچہ ایک فکشن کو کسی اور حقیقت یا تجربہ پر منحصر خیال کرتا ہے اور دوسرا فکشن کو اپنے آپ میں مکمل اور خود کفیل تصور کرتا ہے۔ پہلی صورت میں فکشن کی قدر کا تعین باہر کی حقیقت (اور اس کی کامیابی عکاسی) کی روت سے کیا جاتا ہے اور دوسری صورت میں قدر کا پیمانہ خود فکشن ہوتا ہے۔

یہ ایک جائز سوال ہے کہ اگر کوئی بیان، مانوس تجربہ، واقعے کو پیش کرتا ہے تو اسے فکشن کیوں کہا جائے؟ فکشن کی لازمی شرط اس کا اختراعی اور تخیلی ہونا ہے۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ نقل پر مبنی فکشن میں یہ شرط کیوں کر پوری ہوتی ہے۔ قصہ یہ ہے کہ فکشن میں واقعے کے علاوہ بھی بہت کچھ ہوتا ہے۔ راوی، پلاٹ، سامع، تقسیم، آئینہ یا لوجی وغیرہ۔ واقعات آراء، مانوس ہیں تو انھیں کسی خاص ردی کے ذریعے بیان کرنا اور پلاٹ میں مربوط کرنا، اختراعی اور تخیلی عمل ہے۔ واقعات کو پلاٹ میں منظم کرنے والی قوت، بیانے کا تقسیم یا آئینہ یا لوجی ہے۔ انھیں باہر کی دنیا سے اخذ بھی کیا جاسکتا ہے اور خود تخیلی بھی دیا جاسکتا ہے۔ لہذا یہ کہنا مناسب ہے کہ دونوں قسم کے فکشن میں اصل فرقی فکشن کے عناصر میں سے ایک یا زیادہ کا دوسرے عناصر پر حاوی ہونا ہے۔

ب اگر غور کریں تو مقالے کے آغاز میں جن دو سوالات کا ذکر ہوا ہے۔ ان میں سے پہلا سوال (فکشن کا زندگی سے رشتہ) نقل یا لوجی سے متعلق ہے اور دوسرے سوال (فکشن کی شعریات) کا تعلق واقعہ نگاری یا لوجی سے ہے۔ لہذا کہا جاسکتا ہے کہ ایک طویل عرصے تک فکشن میں لوجی سے سس کا زوئیہ نظر حاوی رہا اور فکشن کو زندگی و مسائل کے تجربات و مسائل کی ترجمانی کے حوالے سے سمجھنے اور جانچنے کا میدان

غالب رہا اور اب ڈائی ٹی سس کے زوایہ نظر نے اپنی موروثیت کو بدلتا دیا ہے اور فکشن کی شعریات اور اس کی رسمیات و ضوابط کو دریافت اور طے کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔

روسی ہیئت پسندی اور سختیت سے قبل فکشن کی تنقید میں یہ بات عقیدے کا درجہ رکھتی تھی کہ فکشن (بالخصوص ناول) کا زندگی سے گہرا، انوثہ رشتہ ہے اور فکشن کا زندگی کے بغیر اور زندگی سے الگ تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ مثلاً نھاریس کے کارراریہ (Clara Reeve) نے اپنی کتاب "Progress of Romance" (۱۷۸۵ء) میں لکھا:

"The novel is a picture of real life and manners, and of time in which it is written"

اور اس سے ایک صدی بعد ہنری ٹیمر نے ۱۸۸۴ء میں اپنے مشہور مقالے "فکشن کا فن" میں یہ

رائے دی:

"ناول کی وسیع ترین تعریف یہ ہے کہ وہ زندگی کا ادبی اور براہ راست تاثر پیش کرتا ہے۔ یہی بات اس کی قدر و قیمت مقرر کرتی ہے۔ اگر یہ تاثر پہلی شدت سے بیان ہوتا تو ناول کامیاب ہے اور اگر کمزور رہا تو اسی اعتبار سے ناول کم زور اور ناکامیاب ہوگا۔" (ترجمہ جیل جالبی)

اور بیسویں صدی میں ڈی ایچ ہارنس نے بھی اسی سے ملتی جلتی رائے دی:

"فن (فکشن) کا فریضہ یہ ہے کہ انسان اور اس کے گرد و پیش میں پائی جانے والی کائنات کے

ماہین جو ربط موجود ہے، اس کا ایک رندولہے میں انکشاف کرے۔" (ترجمہ مظفر علی سید)

فکشن کے دیگر مغربی نقادوں باب ای ایم ہاسٹر، سیری لیون افریک، رموڈ، آرسٹیک آئن واٹ اور رینے ویلک وغیرہ نے بھی اسی قسم کی تردید کی ہے۔ ان سب کے افکار کا خلاصہ یہ ہے کہ فکشن ہماری حقیقی زندگی کا ترجمان ہوتا ہے۔ جو تجربات، سانحات اور واقعات ہمیں روزمرہ زندگی میں پیش آتے ہیں، فکشن انہیں دکھاتا ہے۔ یوں ہم فکشن کے ذریعے اپنی گہری و ریزر رہی زندگی کی باز آفرینی کرتے ہیں۔ فکشن ہمارے ماضی اور حال کا آئینہ ہوتا ہے۔ افسانوی تنقید نے بیسویں صدی کے اوائل تک اگر یہ موقف اختیار کیا رکھا ہے (اور فکشن و زندگی کے رشتے سے متعلق سوال ہی کو پیش نظر رکھا ہے) تو اس کی ایک تاریخی وجہ بھی ہے۔ انھارویں صدی میں مغرب میں جب ناول وجود میں آیا تو اسے "رومانس" سے تمیز کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی (جیسے ہمارے یہاں ناول اور داستان میں امتیاز کی ضرورت محسوس کی گئی)۔ رومانس کہانی کی دو قسم تھی جو عہد وسطی میں رائج اور مقبول تھی اور جس میں عشق اور مہم جوئی کے فرضی قصے بیان کیے جاتے تھے۔ اس کے مقابلے میں ناول کا نقطہ کہانی کی اس نوع

کے لیے برتا گیا جس میں حقیقی زندگی کے واقعات کو بیان کیا گیا ہو۔ رہتے ویلک نے واضح کیا ہے کہ ناول کا جنر غیر افسانوی بیانیوں (جیسے خطوط، جرنل، یادداشتیں، آپ بیتیوں اور توڑک وغیرہ) سے ہوا ہے۔ گویا رومانس فرضی، تخیلی اور شاعرانہ ہے اور ناول حقیقی، سوانحی اور تاریخی ہے۔ رومانس میں انسانی تخیل آ رہا ہوتا ہے اور نئے دور انوکھے قہرے مہرے کرتا ہے، جب کہ ناول میں تخیل خارجی واقعات و حقائق کی انسانی تخیل کا پابند ہے۔ بریکسل تذکرہ اردو میں داستان اور ناول میں جو تمیز کیا گیا، وہ کم و بیش اسی بنیاد پر تھا۔

عام طور پر یہ کہا گیا ہے کہ داستان (یا رومانس) سے ناول کی طرف سفر دراصل ہمارے تصور کائنات میں تبدیلی کا نتیجہ ہے۔ داستان اس تصور کائنات کی پیداوار ہے جو کائنات کی حرکت کو دائروں اور سے تقدیر کا پابند قرار دیتا ہے۔ اس تصور کے مطابق کائنات میں ہونے والے واقعات دہرے جاتے ہیں۔ لہذا کائنات میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہوتی؛ ہر شے اپنی مقررہ حالت پر قائم رہتی ہے؛ جب اس کی جلد دوسری شے بنتی ہے تو وہ پہلی شے کی نقل کرتی ہے۔ نیز کائناتی عناصر کائنات کی اس دائروں حرکت میں دخل انداز نہیں ہوتے۔ دوسرے لفظوں میں یہ عناصر قوتِ راوی سے محروم ہوتے ہیں۔ وہ وہی گئی نکیر پر چلن جانتے ہیں، لکیر کو توڑے اور کوئی دوسری لکیر کھینچنے پر قادر نہیں ہوتے۔ چنانچہ آپ دیکھیے کہ داستانوں کے کرداروں کے اوصاف مستقل اور غیر متغیر ہوتے ہیں۔ ان میں شروع سے آخر تک کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ تبدیلی کے یہ قوتِ راوی یا دہرے واقعات سے فعل طور پر اثر پذیر ہونا ضروری ہے۔ یہ دونوں باتیں باغ و بہار کے چاروں درویشوں اور طلسم ہوش ربا کے میں پائی جاتی ہیں۔ اسی بنا پر داستان کی کردار فنی سطح پر جامد ہوتے ہیں۔ تاہم واضح رہے کہ داستان کی کرداروں کا جامد ہونا داستان کی شعریات کی رو سے نقص نہیں، ان کا خاصہ اور پہچان ہے۔ اسی طرح داستانوں کے واقعات و اتفاقات کی پیداوار ہوتے ہیں۔ داستانوں میں حیرت و طلسم بڑی حد تک "اتفاقات کی منطق" کا نتیجہ ہوتے ہیں (بالکل ویسے ہی جیسے تقدیر کا عمل ہوتا ہے)۔ اور یہ منطق داستان کے پلاٹ کو منظم اور علت و معلول کے رشتے کا پابند نہیں ہونے دیتی۔ یہ بھی نشانِ خاطر رہے کہ داستان کی پلاٹ کی علت و معلول سے علاحدگی داستان کا فنی نقص نہیں، اس کی شعریات کا اصول ہے۔

داستان کے مقابلے میں ناول ایک دوسرے تصور کائنات کا ثمرہ ہے۔ اس تصور کائنات کے مطابق کائنات کی حرکت مستقیم ہے۔ یہ انسانی شعور کے لیے قابلِ فہم ہے اور اسی بنا پر انسانی ارادہ اسے بدلنے کی قدرت رکھتا ہے۔ لہذا کائنات میں تبدیلی اور ارتقا کا عمل جاری رہتا ہے اور اس عمل کی رفتار اور جہت پر انسانی مقاصد اور ارادوں کے اثرات واضح ہوتے ہیں۔ اسی تصور کائنات سے ماخوذ ہونے کا نتیجہ ہے کہ ناول کے کردار ارتقا پذیر ہوتے ہیں؛ امر او جان والا ایک عام مڑکی سے طوائف بن جاتی اور طوائف کے طور پر باقاعدہ شخصیت رکھتی

ہے۔ یعنی اپنے اردے سے محل کرتی اور دوسروں کے اردوں کے مقابلے میں اپنے اردے کا حصار تعمیر کرتی ہے۔ اس طرح کردار کا ارتقا ناوس (اور افسانے) کی شعریات کا اہم اصول ہے۔ اگر کہیں یہ ارتقا موجود نہیں (جیسے نذیر احمد کے ناووں میں) تو ایک فنی نقص ہے۔ مذکورہ چھپے کردار محمد فسا نوی کردار ہیں؛ جامد اور سفیر یونانی کردار ناقص افسانوی کردار ہیں۔ مذکورہ تصور کائنات سے اثر پذیر کیے باعث ہی ناول کے واقعات میں علت و معلول کا رشتہ ہوتا ہے اور نتیجتاً ناول کا چاٹ گنجا ہوا اور مشغوم ہوتا ہے۔ ناول میں اگر کہیں یہ رشتہ کمزور ہے تو اسے بھی ناول کی فنی خامی شمار کرنا چاہیے۔ داستان سے ناول کی طرف تھل چڑاؤ میر شفیق ہے! بر سہیل تذکرہ، ناول اور افسانے کے کرداروں کی ارتقائی نوعیت اور چاٹ گنجا میں کار فرما علت و معلول کی کیفیت کو معاصر تصور کائنات کی روشنی میں دیکھ جانا چاہیے۔ امر او جان کے ارتقا و رقوم تبلیغ کے ارتقا اور (میرا گاؤں کے) بعد اسلم کے ارتقا کی نوعیت کا مطالعہ حرکت و تغیر کے معاصر تصورات کے تناظر میں کیا جانا چاہیے۔ اس طور داستان اور ناول میں جو فرق کیا گیا ہے وہ دراصل مثابیت و تخیل اور حقیقت و عقلیت کا فرق تھا۔ مرزا ہادی رسوا سے لے کر شمس الرحمن فاروقی تک اردو ناولوں نے ناوس کا اعتباری وصف حقیقت نگاری ہی قرار دیا ہے۔

جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، فکشن (بالخصوص ناول) نے بتا دی ہے حقیقت کی ترجمانی کو اپنا فریضہ نہیں کیا۔ فکشن کی کس بنیادی تخلیقی جست و نظری بنیاد حقیقت نگاری کے نظریے (اور تحریک) نے مہیا کی۔ حقیقت نگاری کا نظریہ انیسویں صدی میں فروغ پذیر ہوا (دیگر جدید ادبی تحریکوں اور نظریات کی طرح اس کی ابتدا بھی فرانس میں ہوئی)۔ حقیقت نگاری کا بنیادی مفروضہ یہ تھا کہ فکشن معاصر زندگی کی سچائیوں کو پیش کرتا ہے اور زندگی کی سچائیوں میں اس عہد کی سماجی، سیاسی، معاشرتی صداقتیں شامل ہوتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں فکشن کا کام ”چاہیے“ کے بجائے ”ہے“ کو پیش کرنا ہے۔ یوں حقیقت نگاری، زندگی سے متعلق آراء و منہ نہ تصورات کے بجائے حقیقی زندگی کے تجربات و مشاہدات کو پیش کرتی ہے اور اصولی طور پر انسان کی تنہی زندگی سے زیادہ اس کے خارجی احوال قلم بند کرنے پر زور دیتی ہے اور فکشن کو ذات کا اظہار نہیں، حیات کا بیانیہ قرار دیتی ہے۔

اس ضمن میں اہم سوال یہ ہے کہ فکشن، حقیقت کی صاف نگاہ اور مستند ترجمانی میں کام یاب کیسے ہوتا ہے؟ حقیقت شے تو نہیں کہ اسے فکشن نگار سماجی زندگی سے اپک کر ناول یا افسانے کی پیٹ میں سجا کر پیش کر دے۔ نیز کیا حقیقت جیسی ”باہر“ ہے اسے دیباہی فکشن کے بیانیے میں پیش کرنا اور قابل محسوس بنانا ممکن ہے اور ہے تو کیوں کر؟ عام طور پر حقیقت نگاری کے نظری مباحث میں اسی سوال کو نظر انداز کیا گیا اور اسے یک طرفے شدہ امر بلکہ فنی عقیدہ خیال کیا گیا کہ فکشن معاصر صدائوں کو پورے اعتماد اور استناد کے ساتھ پیش کرنے پر قادر

ہے۔ لہذا کسی ناول کے اچھے یا برے ہونے کا معیار یہ سمجھا گیا کہ وہ کس حد تک ہم عصر زندگی کا بیان ہے اور یہ سوچنے کی زحمت کم ہی کی گئی کہ فکشن زندگی کا بیان بننے کے لیے "اور واقعی" زبان پر ہی انحصار کرنا ہوتا ہے۔ خارجی واقعہ یا صورت حال فکشن میں دراصل سبائی تخیل ہی ہوتا ہے۔ حقیقت نگاری کو جب یہ اور اک ہوتا ہے کہ حقیقت اور فکشن کے درمیان زبان موجود ہے تو اسے زبان فکشن اور حقیقت کے تعلق سے ایک خاص موقف اختیار کرنا پڑتا ہے۔ اول یہ دیکھا جاتا ہے، آیا زبان کسی مشاہدے، تجربے یا واقعے کی ٹھیک ٹھیک ترجمانی کر بھی سکتی ہے یا نہیں، یعنی کیا زبان شفاف میڈیم ہے یا نہیں؟ حقیقت نگاری قطری طور پر زبان کو شفاف میڈیم تسلیم کرنے پر مجبور ہوتی ہے اور یہ موقف اختیار کرتی ہے کہ جب کوئی خارجی حقیقت زبان میں پیش ہوتی ہے تو وہ بدلتی نہیں۔ زبان ترجمانی کے عمل میں غیر جانب دار رہتی ہے۔ مگر کیا واقعی؟ حقیقت نگاری اس سوال کا مبہم سا احساس تو رکھتی ہے، مگر اس سے آنکھیں چار کرنے سے گریز کرتی ہے۔ اسی مبہم احساس کا نتیجہ ہی ہے کہ حقیقت نگاری ان "تدبیروں" کی تلاش کرتی اور بروئے کار لاتی ہے، جن کی مدد سے فکشن میں حقیقت کی بے کم و کاست ترجمانی کی جاسکے۔ ایک اہم تدبیر اس ضمن میں یہ ہے کہ فکشن کا قاری یہ سمجھ جائے کہ وہ کسی واقعے یا صورت حال کا بیان پڑھ رہا ہے، اور یہ محسوس کرے کہ واقعے کا بیان درمیان میں موجود ہی نہیں، اس کے حواس پر درست واقعے سے دوچار بلکہ ہم کنار ہیں۔ "متن فراموشی" کا یہ عمل ایک حد تک قاری کے فعال متنبیہ کا مرہون ہے اور بڑی حد تک حقیقت نگار مصنف کی سبائی واسطوں تدبیروں اور افسانوی تکنیکیوں پر منحصر ہے اور اس ضمن میں وہ حد متکلم اور ہر میں ناظر کے "پوائنٹ آف ویو" سے بطور خاص کام لیتا جاتا ہے۔ واحد متکلم کے صیغے میں لکھی گئی کہانی قاری کو اس گمان میں جھبٹا کر دیتی ہے کہ وہ فاصلے پر بیٹھا ہوا تماشائی نہیں، خود کہانی کے عمل میں شامل ہے۔ کہانی میں "میں" کی برہم موجودگی کا احساس قاری کو یہ بات بھانسنے کی بردست ترغیب دیتا ہے کہ کہانی کے "میں" سے قاری کی الگ کوئی شخصیت یا آواز ہے۔ چنانچہ واحد متکلم میں لکھی گئی کہانی حقیقت کا تاثر ابھارنے میں خاصی کام یاب ہوتی ہے۔ اسی طرح "ہم میں ناظر" (Omniscient Narrator) کے "پوائنٹ آف ویو" سے لکھی گئی کہانی بھی حقیقت سے قاری کی حس اور شش جہات قربت کا احساس پیدا کرتی ہے۔ کہانی میں جب داخلی اور خارجی، سبائی اور نجی، واقعی اور نفسیاتی زندگی کا ہر پہلو قاری کی گرفت میں آ جاتا ہے تو وہ "بیان واقعہ" کو بھول کر "واقعے" میں کھو جاتا ہے۔

بیان واقعہ کو بھانسنے اور واقعے کو برابر یا دولے رکھنے میں قاری کا یہ ایجان بھی اہم کردار ادا کرتا ہے کہ بیان اور واقعے میں فیصلہ موجود نہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ یہ ایقان کیوں کر پیدا ہوتا ہے؟ اس کے لیے ایک طرف عمومی رائے کی وسیع پیمانے پر اشاعت کی جاتی ہے کہ فکشن، زندگی میں سرے سے کوئی فاصلہ موجود نہیں اور

دوسری طرف فکشن میں ان بیان کنندوں اور بیانیہ لہجوں اور ان اسالیب کو کام میں لایا جاتا ہے جو بے حد مانوس ہوتے ہیں: یا تو ارد گردی زندگی سے یا انسانی روایت سے۔ اس ایتقان پر ضرب اس وقت لگتی ہے جب فکشن میں کسی طرح بیانیہ عمل کو پیش منظر میں لائے اسے واقعے کے متوازی، گھڑ کیا جاتا ہے۔

حقیقت نگاری نے مجموعی طور پر فکشن میں بیانیے (narration) کے عمل اور زبان کی موجودگی و کارکردگی کے سوال کو دبا (repress) ہے اور جہاں کہیں بیانیے کے سہائی عمل ہونے کا اور کب کیا ہے وہاں بھی حقیقت اور زبان کے رشتے کے پیچیدہ سوال پر غور کرنے سے گریز کیا ہے اور اس بات کو ایک سادہ سچائی کے طور پر قبول کیا ہے کہ زبان خارجی حقیقت کی ترجمانی کا موثر وسیعہ ہے اور (جیسا کہ پہلے ذکر ہوا) انسانی و بیانیہ تدبیروں کو تلاش کرنے اور انھیں برتنے کی کوشش کی ہے جو حقیقت کی ترجمانی ٹھیک ٹھیک طور پر کر سکیں اور بیانیے کے عمل کو حقیقت کے مساوی اور متبادل بنا سکیں۔

روسی ہیئت پسندوں نے پہلی اقد فکشن کو زندگی (اور خارجی حقیقت) سے الگ کر کے دیکھا اور اس امر کو یاد کرنے کی سعی کی کہ فکشن کی ایک ایسی حقیقت ہے اور دوسری اور خارجی حقیقت پر منحصر نہیں۔ مثلاً شکلو و سکی نے قطعیت کے ساتھ کہا:

"Art was always free of life and its colour never reflected

ch waved over the fortress of the city."

آرٹ (فکشن) کی زندگی سے ملا صدق کا مفہوم یہ یا گیا ہے کہ اس کے اپنے مخصوص مضابطے، قوانین (اور ہیئت) ہیں، جو آرٹ کو پہ طور آرٹ قائم کرتے اور اسے جد گانہ شناخت دیتے ہیں۔ آرٹ یا فکشن اپنی شناخت و رقیم کے لیے زندگی کا نہیں، خود اپنے ہی مضابطوں اور رسمیات کا دست گھر ہے۔ (دوسرے نغظوں میں معاصر زندگی کی سچائیوں کے علاوہ، جنسی اور اخلاقی دعوؤں کا بیان، فکشن ہو سکتا ہے اگر ان دعوؤں کو فکشن کی مخصوص شعریات کے تحت پیش کیا جائے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ زندگی کا حقیقی واقعہ یا کوئی صداقت فکشن کا حصہ نہیں بن سکتی، بالکل بن سکتی ہے، فکشن کے شعریاتی قوانین کی پابندی سے۔ گویا اولیت حقیقت یا حقیقت واقعہ کو نہیں، ہیئت کو ہے۔ اگر یہ ہیئت موجود نہیں اور باقی سب کچھ ہے تو فکشن قائم نہیں ہو سکتا۔ اس زاویے سے دیکھیں تو فکشن (اور ادب) کا مواد اور اصل ہیئت کا حصہ اور ہیئت پر منحصر ہو جاتا ہے۔ نیرنس دکن نے روسی ہیئت پسندی کی اس جہت کے متعلق لکھا ہے:

"Content is a function of literary form, not something

otible beyond it or through it."

گویا جو کچھ ہے، وہ ہیئت ہے۔ ادب کے تمام جزا و عنصرا ہیئت کی وجہ سے، ہیئت کی رو سے اور ہیئت کے تحت وجود رکھتے ہیں۔ اسی بات کو کنٹرولنگ و سکی نے اس طور بیان کیا کہ آرٹ کی بنیادی خصوصیت 'اجنبیائزیشن' (Defamiliarization) ہے۔ آرٹ سے باہر زندگی اور اس کی حقیقتیں، زبان، نگاہ کے، سلیب وغیرہ اپنی مخصوص پہچان رکھتے ہیں، مگر جب وہ آرٹ کے منطقے میں داخل ہوتے ہیں تو اس کے مخصوص ہیئت کی حرب اور قوانین انھیں اضنی بنا دیتے ہیں؛ بدل دیتے ہیں در انھیں نئی صورت دے دیتے ہیں اور یہ صورت آرٹ سے باہر پرورش پانے والے شعور کے لیے ناخوش ہوتی ہے۔ (اسی لیے ادب کے قاری کو اپنے عقائد، تعصبات، تصورات، نظریات کو معطل کرنا پڑتا ہے)۔ ایک زاویہ سے جہیہ نے کامل حقیقت کو مسخ کرنے کا عمل بھی ہے کہ یہ حقیقت کو اس کی اصل شکل میں پیش کرنے کی بجائے اسے ناخوش اور مختلف صورت میں پیش کرتا ہے۔ ہیئت پسندوں سے حقیقت نگاروں اور ترقی پسندوں کے اختلافات کی بنیادی وجہ بھی یہی تھی، مگر ہیئت پسندوں کا موقف تھا کہ مراد ادب کو سائنسی طریقوں سے واضح کرنا ہے؛ اس کی حقیقت کا مستند علم حاصل کرنا ہے؛ اس کی روئے تک غیر مشابہ انداز میں رسائی حاصل کرنی ہے تو پھر اسے قبول کیے بنا چارہ نہیں کہ ادب اصل ایک ہیئت ہے اور ہیئت سلوبی دلہائی حربوں اور مخصوص ضابطوں اور قوانین سے عبارت ہے۔

ہیئت پسندی کی روایت میں فکشن کی شعریات پر سب سے اہم کام دنا دی میر پر اپ کا ہے۔ اس نے اپنی کتاب "مارفالوئی آف فیری میلو" میں فکشن بیان کرنے کی اس ساخت ہیئت کو مرتب صورت میں پیش کیا ہے جو تمام بیانیوں میں کارفرما ہوتی ہے؛ جو انھیں بیان کرنے کے طور پر قائم کرتی ہے اور جس کی وجہ سے بیانیہ ہنر منفرہ شناخت بنانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ دوسرے فنکشن میں بیانیوں کی کثرت ہے؛ دنیا میں متعدد کہانیاں موجود ہیں مگر "کچھ ایسا" بھی موجود ہے جو کثرت و تعدد و وحدت کے رشتے میں پردہ ہے۔ اس وحدت کی وجہ سے ہی انھیں بیانیہ قرار دیا جاتا ہے۔ "یہ" کچھ ایسا "اصل بیانے کی ساخت یا ہیئت یا شعریات ہے۔ لہذا اگر شعریات مرتب ہو جائے تو اس اصل اصول کو گرفت میں لیا جاسکتا ہے، جو بیانے اور غیر بیانے، ادب اور غیر ادب، فکشن اور نان فکشن میں حد فاصل قائم کرتا ہے۔ پر اپ نے اسی اصل اصول کو فیری میلو سے دریافت و مرتب کیا ہے اور ان کہانیوں کو اس لیے منتخب کیا ہے کہ یہ کہانیاں اس کے نزدیک تمام قسم کے بیانیوں کا پروٹو ٹائپ ہیں۔ انھی کی "روئے" تمام بیانیوں میں موجود ہے۔ پر اپ چون کہ بیانے کے اصل اصول تک پہنچنا چاہتا ہے، اس لیے وہ کرداروں اور واقعات اور ان کے روابط تک محدود نہیں رہتا، وہ ان قوانین تک رسائی کی کوشش کرتا ہے جو کرداروں اور واقعات کو کنٹرول کر رہے ہوتے ہیں۔ انھیں وہ فنکشن (Function) کا نام دیتا ہے اور فنکشن کی تعریف یوں کرتا ہے:

"An act of character defined from the point of view of its
significance for the course of action."

یعنی فنکشن یا وظیفہ کردار کا وہ عمل ہے جسے کہانی کے واقعاتی سلسلے میں اس کی ہمیت (اور ضرورت) کے نقطہ نظر سے واضح کیا جائے۔ سادہ الفاظوں میں کہانی کے واقعاتی سلسلہ ہے، اسے کردار اپنے عمل سے آگے بڑھاتے یا کسی خاص رخ میں لے جاتے ہیں۔ لہذا کردار نہیں، اس کا عمل زیادہ اہم ہے اور عمل کی معنویت اپنے طور پر نہیں، کہانی کے واقعاتی سلسلے کو متاثر کرنے کی صلاحیت سے قائم ہوتی ہے۔ اس طور پر پاپ نے کہانی کی ساخت میں فنکشن کو بنیادی اہمیت دی (یوں بھی ہمیت پسندی کہانی کے سارے مواد کو جس میں کردار واقعات سب شامل ہیں، ہمیت کا فنکشن قرار دیتی ہے)۔ اس نے کہانی کے اکتیس فنکشنز (جن کی تفصیل کا یہ محل نہیں) اور ان کے سات دائرہ ہائے عمل بتائے ہوئے ہیں:

"The villain, the doner (producer), the helper, the princess

er, the hero, the false hero."

پاپ کا خیال ہے کہ ہر کہانی، عمل کے انجمنی دائروں (Sphere of action) سے مہارت ہوتی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ وہ ولن، ہیرو، شہزادی یا دیگر کردار کر رہے ہوں، فنکشن کا نام دیتا ہے۔ شاید اس لیے کہ روایتی طور پر کردار انفرادیت کا نام ہے؛ ہر کردار کی ایک اپنی شخصیت ہوتی ہے مگر کہانی کے عمل میں کردار کی شخصیت سے زیادہ اس کا عمل اہم کردار آتا ہے۔ مثلاً "ہیرو" ایک فنکشن ہے جو "ایڈی پس ریکس" میں ایڈی پس "ہیملٹ" میں ہیملٹ اور "راجہ گدھ" میں قیوم کی شخصیت کو کنٹروں کیے ہوئے ہے۔ یہ تینوں اپنی جدا جدا شخصیت کے مالک ہیں۔ ایڈی پس، پاپ کے قتل اور ماں سے شادی کا "تناؤ" دانستگی میں کرنے والا شخص ہے، ہیملٹ اپنے باپ کے قتل سے دشمنی، ماں کے روپ سے فہم زدہ اور انتقامی جذبے سے ترپنے والا "فرڈ" ہے۔ جب کہ قیوم جدید عہد کی زندگی، انسانی رشتوں اور خواہشات سے پیدا ہونے والا ہے معنویت سے آگاہ اور دلچسپی آدمی ہے، مگر مذکورہ تینوں بیانیوں میں ان کی انفرادی شخصیتیں نہیں، یہ طور ہیرو، ان کا عمل اہم ہے۔ یعنی یہ ان کی انفرادی شخصیتیں نہیں جو بیانیے کے عمل کو آگے بڑھاتی ہیں، یہ کہانی کی مجموعی صورت حال میں ان کا دائرہ عمل یعنی "ہیرو" ہے جو کہانی کو کہانی کے طور پر قائم رکھتا اور اسے آگے بڑھاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کہانیوں میں دائرہ عمل تو متعین رہتا ہے مگر اس میں داخل ہونے والی شخصیتیں بدلتی رہتی ہیں۔ پاپ کے خیال میں ایک کردار کئی دائروں میں اور کئی کردار ایک دائرے میں متحرک ہو سکتے ہیں۔ کہانیوں میں دائرہ ہائے عمل تو محدود و مقررہ ہیں مگر کردار اور شخصیتیں بے حساب ہیں۔ دوسرے الفاظوں میں فنکشنز مستقل اور Stable ہیں، وہ اس امر سے آزاد ہیں کہ

انھیں کون کس طرح ادا کرنا ہے۔ خاکہ ہیرو کے فنکشن کے لیے آدی کا ہونا بھی ضروری نہیں۔ ہندی افسانہ نگار امرت رائے کی کہانی "اندھی دلتین" میں اندھی "دلتین" ہیرو ہے۔ کہانی میں اس کا مرکزی کردار ہے، وہ ایک کلی کے گز پر گھڑی تماشاے حیات دیکھتی ہے اور قاری کو اپنے تجربے میں شریک کرتی ہے۔ رفیق حسین کے افسانوں کے ہیرو آدی نہیں، جانور ہیں۔

کہانیوں کو فنکشن سے عبارت قرار دینے کا مطلب یہ تھا کہ ایسا تجریدی سسٹم یا ساخت موجود ہے جو تمام کہانیوں میں شامل ہے۔ ایک سطح پر یہ ساخت کہانیوں سے الگ اور آزاد ہے، مگر دوسری سطح پر یہ تمام کہانیوں میں رواں دواں بھی ہے۔ اسے کسی ایک کہانی سے مخصوص نہیں کیا جاسکتا (انہی معنوں میں یہ الگ اور آزاد ہے) مگر کسی مخصوص کہانی کو اس کے بغیر تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ حقیقت یہ دی تصور ہی ہے جو سوئیر نے اپنی سائنسی تحقیقات میں لانگ اور پارول کے نام سے پیش کی تھی۔ لانگ تجریدی نظام ہے اور پارول اس نظام کا تجسکی مظہر۔ ہیئت پسندوں نے دراصل کہانیوں کی لانگ یا گرامر کی جست جوئی اور سمجھ کہ جو رشتہ لانگ کا پارول سے ہے، وہی رشتہ کہانی کی شعریات کا تمام کہانیوں سے ہے۔ (اس حوالے سے اہم ترین کام آگے چل کر فرانسیسی ساختیات پسندوں نے کیا۔)

ہیئت پسندوں (بالخصوص پراپ) کی دوسری اہم یافتہ "کہانی (Fabula) اور پلاٹ (Suzhet)" کا تیز ہے۔ "کہانی" سے مراد، واقعات کا مجموعہ ہے جو فنکشن میں بیان ہوتا ہے جب کہ "پلاٹ" ان واقعات کا منظم و مربوط بیان ہے۔ یعنی "کہانی" Events of the narrative اور "پلاٹ" manner of their representation ہے۔ بیانے میں دونوں کا حساس ای ہم فاسٹر بھی تھا، اس نے کہانی اور پلاٹ کے فرق پر لکھا تھا۔ اس نے ناول کی جلد کہانی کو قرار دیا اور لکھا:

"The basis of a novel is a story and a story is a narrative of events arranged in time-sequence."

اور پلاٹ کے متعلق یہ رائے دی:

"A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality."

گویا اس کے نزدیک کہانی، زمانی تسلسل میں بیان کیے گئے واقعات کا نام ہے اور پلاٹ ان واقعات کو زمانی تسلسل کے ساتھ ساتھ علت کے رشتے میں پروئے سے عبارت ہے۔ مثلاً یہ کہنا کہ: "بادشاہ مرا پھر ملکہ بھی مر گئی" کہانی ہے اور یہ بیان کہ: "بادشاہ مرا تو اس کے غم میں کھن کھن کر کھنڈ بھی مرتی" پلاٹ ہے۔ پہلی

صورت میں فقط زمانی ترتیب سے جب کہ دوسرے بیان میں واقعات کی زمانی ترتیب علت کی بھی پابند ہو گئی ہے۔ فاسٹر نے ہر چند پلاٹ اور کہانی میں فرق تو کیا مگر یہ فرق دراصل ناول اور غیر ناول کا فرق ہے۔ ناول میں پلاٹ کا ہونا ضروری ہے، واقعات کا زمانی و منطقی نظم میں پیش کیا جاتا رہی ہے۔ اگر یہ نظم موجود نہ ہو تو کہانی تو ہوگی (جیسے قدیم حکایات یا داستانیں کہانیاں ہوتی ہیں) مگر وہ ناول (اور فسانہ بھی) نہ بن سکے گی جب کہ ہیئت پسندوں نے کہانی اور پلاٹ میں جو فرق کیا، اس کا اصدا ہی منظر نویس کا تصور نشان ہے۔ سوسیر نے سانی نشان کو (Signifier) اور مدلول (Signified) میں منقسم دکھایا تھا۔ دال، نشانی کا صوتی اور معنوی پہلو ہے اور مدلول نشان کا ذہنی و تصوری رخ ہے۔ دال کا ہر اجسم ہے اور مدلول نہیں اور تجرید ہے۔ دال کسی شے کی "سانی علامت" ہے اور مدلول اسی شے کا تصور (notion) ہے۔ اس تقسیم کا اطلاق بیانے پر کیا جائے تو پلاٹ دال کے مترادف ہے اور کہانی مدلول کے مساوی۔ جس طرح دال مدلول کی ایک طرح سے تجسیم اور نمائندگی کرتا ہے، اسی طرح پلاٹ کہانی کی تجسیم اور نمائندگی کرتا ہے۔ لہذا کہانی وہ بنیادی مواد ہے جسے بیانیہ تعریف میں ناول اور پلاٹ کی تشکیل کرتا ہے۔ فاسٹر نے کہانی اور پلاٹ میں اصل فرق علتیت (causality) کو قرار دیا تھا مگر ہیئت پسندوں نے پلاٹ کا اس سے کہیں بہتر تصور پیش کیا اور اس میں بیانے کی تکنیک، طرز و اسلوب، سب شامل کیا۔ نیز اس بات پر زور دیا کہ ناول اور فسانہ یک وقت کہانی اور پلاٹ رکھتا ہے۔

یہ اعتراف ضروری ہے کہ کہانی اور پلاٹ کے امتیاز کے ضمن میں تفصیل کا مفرانسیسی ساختیات پسندوں نے کیا۔ یہ ضرور ہے کہ انھوں نے روی ہیئت پسندوں کے وضع کردہ "بیانیہ ماڈل" ہی کو بنیاد بنایا۔ فرانسیسی ساختیات میں ہیئت پسندی کے علاوہ سوسیر کے سانی ماڈل کو بھی برابر پیش نظر رکھا گیا اور فکشن کی شعریات کی تدوین کو ایک نئے "ڈسپلن" کا درجہ دینے کی کوشش کی گئی، جس کا نام بیانیات یعنی Narratology رکھا گیا۔ یہ نام سب سے پہلے تودوروف (Tzvetan Todorov) نے ۱۹۶۹ء میں اپنی کتاب (Grammaire du Decameron) میں استعمال کیا اور اس سے مراد "بیانیہ فکشن کی سائنس" (Science of Narrative) لیا۔ تادم تودوروف سے پہلے نیوی ستراس اور اسے جے کریگس ایپینے کی سائنس کے حوالے سے اپنے کام میں مصروف تھے۔ نیوی ستراس نے اساطیر عالم کے عقب میں بنیادی اسطوریہ کی تدوین کی طرف توجہ دی، پر آپ کی پیروی کرتے ہوئے جس نے پروں کی کہانیوں کے بطون سے بنیادی کہانی دریافت کرنے کی کوشش کی تھی۔ کریگس نے تو پر آپ کے کام ہی کو آگے بڑھایا اور اپنی اپنے کا Actantial Model کے نام سے جو ماڈل پیش کیا، وہ دراصل پر آپ کے فکشن کے نظریے ہی سے ماخوذ تھا۔

کریگس نے بیانے کی اس گرامر کو مرتب کرنا چاہا، جو تمام بیانیوں کی راجہ ہے۔ گرامر کا غنڈ

استعاراتی مفہوم میں اور اتھا کا استعمال نہیں ہوا۔ گریماں اور ان کے بعد والوں ہارت، تھامس پاول، جیرالڈ پرنس اور سب سے بڑھ کر ڈرارڈ گٹ نیر ولف گینگ قیصر فرانتز ٹرل، وولف سمڈ اور مائیک ہال نے فکشن یا بیانیے کا مطالعہ بطور ”زبان“ کے کیا ہے۔ جس طرح ساختی لسانیات کا ہر زبان کی گہری ساخت، اگر مرئیک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے، اسی طرح ان دونوں نے بھی بیانیے کی گہری ساخت کو دریافت اور مرتب کرنے پر توجہ دی۔ گویا بیانیے کو زبان کے مراحل سمجھا۔ ایک تو اس لیے کہ بیانیہ بیانی زبان یعنی کسی نہ کسی زبان میں لکھا جاتا ہے۔ لہذا یہ سمجھا گیا کہ زبان کی ساخت اور زبان کا تفاعل از خود بیانیے میں درآتے ہیں۔ دوسرا یہ کہ زبان ایک نشانیاتی نظام (System of Signification) ہے اور بیانیوں میں بھی معنی خیزی کا یہ نقشہ نظام موجود ہوتا ہے۔ سوسیر اور روٹن جیکب سن نے زبان میں تضادی جوڑوں (Binary Opposites) کی نشان دہی کی تھی۔ گریماں نے اسے بالخصوص اہمیت دی اور واضح کیا کہ زبان معنی کی ترسیل میں اس لیے کامیاب ہوتی ہے کہ اس میں ”ضد“ اور ”فرق“ موجود ہیں۔ سوسیر نے کہا تھا کہ زبان میں افرات فرات (differences) کے سوا کچھ نہیں۔ ہر لسانی نشان اس لیے کسی معنی کی ترسیل کرتا ہے کہ وہ صوتی و نگلی سطح پر دوسرے نشانات سے مختلف ہے۔ گریماں نے بھی یہی بات کہی کہ ہم ہر شے کو اس کی ضد سے شناخت کرتے ہیں: رات کو دن، عورت کو مرد اور انسان کو جانور کی ضد سے پہنچاتے ہیں۔ اس نے کہا کہ یہ Perception of Opposition ہر بیانیے کی نشین ساخت میں بھی موجود ہے۔ وہ دیگر ساختی مفکرین کی طرح اس بات کا قائل تھا کہ یہ مخالف مواد کا نہیں، ہیئت کا ہے یعنی تخیل و تصورات کا تعلق ان شے سے نہیں جن کا ہم ادراک کرتے ہیں؛ خود ہمارے لسانی طریق ادراک میں مخالف موجود ہوتا ہے۔ ضروری نہیں کہ جانور ہی ہستی جملہ صفات کے اعتبار سے انسان کی کامل ضد ہو، یا عورت اپنے جملہ اوصاف کے لحاظ سے مرد سے مختلف ہو مگر ہمارا لسانی اور معنیاتی نظام دونوں کی ایک ایک شناخت کے لیے دونوں کو ایک دوسرے کی ضد بنا کر پیش کرتا ہے اور ہر ضد میں فریق مخالف کی نفی بھی موجود ہوتی ہے۔ گریماں نے بیانیوں میں بھی تضادی جوڑوں کو کارفرما دیکھا اور یہ جوڑے بیانیوں کے مواد میں ہیئت میں دھائے گئے، یعنی ”کہانی“ میں نہیں ”پلاٹ“ میں یا بیانیے کی ساخت میں، گویا فکشن کی ہیئت زبان کی طرح اور اس کا مواد دنیا کی طرح ہے اور فکشن اپنے مواد کا ادراک اسی طرح تضادی جوڑوں میں کرتا ہے، جس طرح ہم زبان کے درمیانے دنیا کا ادراک تضادی جوڑوں میں کرتے ہیں۔ گریماں نے پراپ کے فکشن کے ساتھ دائرہ ہائے عمل کو تین تضادی جوڑوں میں سمیت کر پیش کیا، جو یہ ہیں:

۱۔ موضوع بہ مقابلہ معروض (Subject versus Object)

۲۔ مرسل بہ مقبلہ و صوں کنندہ (Sender versus Receiver)

۳۔ حامی بہ مقابلہ مخالف (Helper versus Opponent)

گریس نے انہی کو "عامل" (Actants) کا سودیا تھا۔ تو یہ گریس بھی "عامل" سے مراد کردار نہیں، وہ تعامل یا تعلق لیتا ہے جو ایک یا زائد کرداروں کو کنٹرول کرتا ہے۔ بیانیوں میں بھی کئی کردار اور اشخاص ہوتے ہیں۔ وہ کچھ اعمال سرانجام دیتے ہیں، یہ اعمال جن حدوں میں انجام پاتے ہیں، ان کا تعین یہی "عامل" کرتے ہیں۔ درہر "عامل" کی ایک ضد ہے: موضوع یا ہیرو کا ایک ہدف ہے، اس ہدف کی تلاش، ہیرو کو متحرک رکھتی ہے۔ یوں ہیرو کے تمام افعال (اور پھر کہانی کے واقعات) ہدف تک پہنچنے کے مسائل کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ ہدف کے ساتھ مخالف کا رشتہ ہیرو کی ساری فعالیت کا ذمے دار ہوتا ہے۔ مثلاً پیش تر داستانوں میں شہزادے کسی پری، جہاں کی جست جو یا آب حیات کی تلاش میں ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر "باغ و بہار" میں فارس کا شہزادہ، سخاوت میں یکتا، مصرے کی شہزادی کی تلاش میں ہوتا ہے۔ اس قصے کا تمام واقعاتی عمل اور شہزادے کو پیش آمدہ صورت حال، اسی ایک ہدف (مصرے کی شہزادی) سے کنٹرول ہوتی ہے۔ جدید تاویلوں میں یہ تلاش روحانی مفہوم رکھتی ہے، جیسے ہرمن پیسے کے ہاوس "مدھارتھ" اور پاؤ کوہلو کے "الکسیٹ" میں۔

جیسا کہ گذشتہ طور میں بیان ہوا، فکشن کی نئی تعریف میں (جسے "بیانات" کا نام دیا ہے)، اہم ترین نکتہ "کہانی اور پلاٹ کا فرق" ہے۔ بیانات کے فرانسیسی ماہروں نے پلاٹ کی جگہ کلامیہ (Discourse) کی اصطلاح برتی ہے اور یہ اصطلاح اس اعتبار سے زیادہ موزوں محسوس ہوتی ہے کہ یہ فکشن کے پورے بیانیہ عمل کا احاطہ کرتی ہے جب کہ پلاٹ بالعموم واقعاتی تنظیم کا مفہوم دلاتا ہے۔

کہانی اور کلامیہ کے سلسلے میں جیوڈی سواں یہ ہے کہ ان دونوں میں رشتہ کیا ہے؟ کیا کہانی ہموا اور کلامیہ ہیئت ہے؟ یعنی کیا کہانی پہلے سے، باہر در تزاہات میں موجود ہوتی ہے جسے تخلیقی تصرف میں ڈالر مصنف کلامیہ کی تشکیل کرتا ہے، یا کہانی کلامیہ کے ساتھ ہی وجود میں آتی ہے؟ اس ضمن میں ایک سامنے کی بات تو یہ ہے کہ ہر فکشن کے مطالعے کے دوران میں ہی کہانی اور کلامیہ اور ان کے درمیان موجود فرق کا درک کرتے ہیں، جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ کہانی اور کلامیہ دونوں ایک "تیسری چیز" یعنی ہاوس، افسانے، ڈرامے وغیرہ پر منحصر ہیں۔ دوسرے غلوں میں ان میں سے کوئی ایک فی نفسہ مکمل اور خودمختار نہیں، یہ اجز ہیں ایک کل کے، جسے بیانیہ (یا اس کی کوئی صنف، ناول، افسانہ وغیرہ) کہتے ہیں۔ یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ بیانیہ کہانی اور کلامیہ کا مجموعہ ہے۔ اس بات کو ماننے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ کہانی اور کلامیہ ساتھ ساتھ وجود میں آتے ہیں، مگر سے قبول کرنے میں دقت یہ ہے کہ ہم دو ایسی چیزوں کا ادراک ایک ساتھ کیسے کر سکتے ہیں جن میں فرق بھی موجود ہو، ہمیں ان کے درمیان مخالف، تضاد یا علت و معلول کا، کوئی نہ کوئی رشتہ قائم کرنا ہوگا؛ ایک کو دوسرے کا نتیجہ یا ایک کو سبب اور

دوسرے کو نتیجہ قرار دینا ہوگا۔ مخالف و تضاد کا رشتہ اس بنا پر ناموزوں ہے کہ پھر اس طور کہانی، کلاسیک کو یا کلاسیک کہانی کو بخل کرنا محسوس ہوگا جب کہ بیانیہ کی کلیت کا تضاد ہے کہ دونوں بہ یک وقت موجود ہوں۔ لہذا ایک وحدت اور دوسرے کو معقول قرار دینا مناسب ہے۔ اب اگلا سوال (بلکہ مسئلہ) یہ ہے کہ کسے علت اور کسے معلول سمجھا جائے؟ یہ طے کرنا آسان نہیں، اس لیے کہ ہم ان دونوں سے، بیانیہ قمرات کے دوران میں دو چار ہوتے ہیں۔ یعنی ایسا نہیں ہے کہ ہم کلاسیک کو ناول یا افسانے کے اندر اور کہانی کو ان سے باہر دیکھتے ہوں۔ اگرچہ عمومی طور پر ہم سمجھتے ہیں کہ کہانی (واقعات کا سلسلہ) باہر موجود ہوتی ہے، جسے نگاہ جاتا ہے مگر یہ سمجھ جاتے ہیں کہ جس کہانی کو ہم نے باہر فرض کیا ہے، اس سے ہم اپنا آشنا تو بیانیہ کے متن ہی سے ہوتے ہیں۔ لہذا کہانی، لکھے جانے سے پہلے باہر موجود ہو یا مصنف کے متخیلہ میں وجود رکھتی ہو، ہمیں اس کی موجودگی کی خبر بیانیہ متن ہی دیتا ہے۔ یوں اصولی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ کہانی، متن کے ذریعے ہی وجود رکھتی ہے۔ بیانیہ متن نہ ہو تو کہانی بھی نہیں۔

کہانی اور کلاسیک کے رشتے کے ضمن میں جو ناختم کھڑکائیاں ہیں کہ ابھی کہانی، کلاسیک کی علت ہوتی ہے اور ابھی کلاسیک کہانی کی علت ہوتا ہے۔ ابھی کہانی کا واقعی عمل ایک مخصوص "بیانیہ کلام" کو جنم دیتا ہے اور ابھی کوئی خاص "بیانیہ کلام" مخصوص واقعی عمل کا سبب بنتا ہے۔ اس امر کی متعدد مثالیں ہیں کہ کس طرح ایک بیانیہ ایک مخصوص کہانی یعنی واقعات کے مجموعے کو عام مواد کے طور پر استنباط میں، کر، وجود میں آیا ہے۔ پرانی داستانیں ہوں یا نئے فسانے اور ناول ہوں، وہ کچھ تردد رس کو پیش آمد واقعات اور ان کی بھی رہنمائی استوار ہوتے ہیں۔ ان کی مخصوص بیانیہ تکنیک، اسلوب، نفاذ نگاری، کرداروں کی نفسی کیفیت کا احساں، کرداروں کی باہمی کشمکش کی صورت حال، مخصوص مکالمے یہ سب کہانی سے کنٹرول ہو رہا ہوتا ہے اور اگر کچھ کہانی کے کنٹرول سے باہر ہے تو بیانیہ متن میں وہ "فاضل مواد" ہوگا، جب کہ کچھ بیانیہ متن ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں کہانی کے بجائے "بیانیہ کلام" کنٹرولنگ اتھارٹی ہوتا ہے، بالخصوص جدید بیانیوں میں۔ مغرب میں خیر جو انکس اور کانکا اور ہمارے یہاں رشید امجد اور مظہر الاسلام کے افسانے بطور خاص اس کی مثال ہیں۔

ژرارڈ ژنیٹ (Gerard Genette) کا نام بیانیات کے نظریہ سازوں میں بہ حد اہم ہے۔

انھوں نے اپنی کتاب "بیانیہ کلام" (Narrative Discourse) میں مارسل پروست کے

ناول "Remembrance of Things Past" کو سامنے رکھ کر بیانیہ کی تصویر کی پیش کی ہے۔

(برسبیل تذکرہ خمس الرحمن فاروقی نے اپنی کتاب "ساحری، شامی، صاحب قرآنی، داستان امیر حمزہ کا مطالعہ، جلد

فں نظری سباحث میں ژنیٹ کی اس کتاب کو ماڈل بنایا ہے)۔ بیانیات میں ژنیٹ کی عہد یہ ہے کہ اس نے

بیانیہ میں کہانی اور کلاسیک کے علاوہ ایک تیسرے عامل کی نشان دہی کی ہے، جسے اس نے عمل بیانیات یا

Narrative Act کہا ہے اور اس کی ہیئت کو ان لفظوں میں یاد کرایا ہے:

"Without a narrative act, therefore, there is no statement,

and sometimes even no narrative content."

ان کا خیال ہے کہ بیانیہ: کہانی، کلامیے اور عمل بیان کے تہی رشتوں سے عبارت ہوتا ہے۔ ان کے م خیال کے پیچھے وہی ساقیاتی بصیرت کام کر رہی ہے جس کے مطابق رہن اور دیگر ثقافتی عمل رشتوں کے نظام ہوتے ہیں۔ وہ دیگر علمائے بیانیات کی طرح کہانی کو مدعوں اور کلامیے کو داں قرار دیتا ہے، اول جو مدلول کی عمیق نگاہ کرتا ہے۔ کہانی کی عمیق نگاہ کلامیہ کرتا ہے، مگر ٹیٹ کے نزدیک کہانی اور کلامیہ ایک دوسرے پر منحصر ہونے کے باوجود ایک تیسرے بیانیہ عامل، یعنی عمل بیان کے محتاج ہیں۔ اگر عمل بیان نہ ہو تو کہانی اور کلامیہ، دونوں کا وجود خطرے میں پڑ جاتا ہے۔ کہانی اور کلامیہ میں فرق تو با آسانی ہو جاتا ہے؛ واقعے کو بیان واقعہ سے تمیز کرنا آسان ہے، مگر عمل بیان کو گرفت میں لینا اور اسے بیان واقعہ سے الگ تصور کرنا آسان نہیں۔ بیانے میں عمل بیان کیوں کر ظہور کرتا اور کارفرما ہوتا ہے، اس کی وضاحت ٹیٹ نے یوں کی ہے:

"The activity of writing leaves in it traces, signs or indices that we can pick up and interpret ____ traces such as the presence of a first person pronoun to mark the oneness of character and narrator, or a verb in the past tense to indicate that a recounted occurred prior to the narrating action."

یعنی کلامیہ تو واقعے کا بیان یا واقعے کی لسانی پیشکش ہے جب کہ "عمل بیان" ادوشت نامت، علامات اور نقوش میں جو واقعے کے بیان سے دوران میں ابھرتے چلے جاتے ہیں اور جنہیں بیانے کی قرات کے دوران میں گرفت میں لیا جاسکتا ہے اور ان کی تعبیر کی جاسکتی ہے۔ یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ جب بیانیہ تخلیق ہوتا ہے یا "عمل بیان" وقوع پذیر ہوتا ہے تو کہانی کھلتی چلی جاتی اور کلامیہ متشکل ہوتا چلا جاتا ہے۔ ان تینوں کی موجودگی اور ان کے مابین باہمی کی خیر فہم بیانے کے تجربے سے ہوتی ہے۔ مثلاً یہ مختصر بیانیہ دیکھیے:

"میں جو نیو رٹی ہاسٹل کی سینیٹین پر بیٹھا تھا۔ میرے ہاتھ میں چائے کی پیالی اور میری نگاہ سامنے اس بڑے درخت پر تھی جو شام کے غلبے میں پر اسرار لگ رہا تھا، اس کی شاخوں اور پتوں سے درمیانی خلاؤں میں گھسی تاریکی کے آس پاس کہیں پرندوں کی چھاتی آوازیں اسے مزید پر اسرار بنا رہی تھیں۔ میں وقفے وقفے سے چائے کا ٹھونٹ بھرتا اور سچتا کہ شام اترتے ہی درخت کچھ سا گوارا، کچھ متفکر اور بڑی حد تک پر اسرار یوں لگنے

گتے ہیں "ایسا شام کی وجہ سے ہوتا ہے یا ساری وجہ سے" کیا واقعی درختوں پر یہ کیفیت طاری ہوتی ہے یا محض ہماری اندرونی سوگوار، فکر کا پردہ چکش ہوتا ہے؟"
اس بیان پر پتھرے میں کہانی اگلا میا اور عمل بیان یہ ہوں گے:

کہانی: ایک آدمی یو یورپی سینٹین پر شام کی چائے پیئے آیا ہے۔ اسے کوئی خاص واقعہ پیش نہیں آیا،
اس پر ایک موضوعی کیفیت طاری ہوئی ہے۔

کلامیہ: سرد رکا چائے پیئے آتا، شام کے وقت درخت کو غور سے دیکھتا اور سوچتا۔ اس بات کی پوری
تفصیل اور جزئیات کلامیہ ہیں۔

عمل بیان: وہ "ملاشیں" اور نقوش (traces) جو کلامیہ کے ساتھ ساتھ ابھرے اور جن کی تعبیر ہم
کر سکتے ہیں۔ مثلاً:

(الف) "میں" "کون سے" "کیا ہاشل میں رہنے والے طالب علم ہے؟" کوئی استاد ہے یا مہمان ہے؟ "نہر
کیا" "میں" مصنف ہے یا کہانی کا محض حکلم ہے؟

(ب) "یہ وہ روز شام کے وقت سینٹین پر آ بیٹھا ہے یا پہلی بار آیا ہے؟"

(ج) "سے درخت ہی جاذب توجہ کیوں گا؟ سینٹین پر بیٹھے دوسرے لوگ کیوں نہیں؟" اس سے

کردار کی نفسی حالت کے بارے میں بھی آگاہی ہوتی ہے کہ وہ تنہا پسند، حساس اور غور و فکر کا آدمی ہے، اسے
لوگوں سے زیادہ فطرت کی معیت پسند ہے۔

(د) "بڑا درخت" سے کیا مراد ہے؟ کیا برگد کا درخت ہے؟ اگر برگد کا ہے تو اس کا امکان ہے کہ

حکلم کو برگد سے واسطہ عروان کی ساطیری کہانی یاد آگئی ہو۔ پر اسراریت کا، ترکیب کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

(ر) "گھسکتی ہمار کی" "چراغی" "وازیں" "یہ" "ملاشیں" "حکلم کی درخت کے ساتھ ہم دردی کو ظاہر کرتی

ہیں۔ وہ تاریکی اور پرندوں کی آوازوں کی تباہی میں مداخلت کو بے جا نہیں کرتا ہے۔

اس اعتبار سے دیکھیں تو "عمل بیان" کی بیا سے پر باقاعدہ تنقید (تعبیر و وضاحت) کو ممکن بناتا ہے،

مگر ظاہر ہے عمل کا بیان، کلامیہ کی وجہ سے ہے اور اس کے ساتھ ہے۔

آگے چل کر ژنیت ان تہوں کے باہمی رشتے پر تفصیلی اور حدود درجہ مانہ گفت کو کرتا ہے۔ وہ کہانی

اور کلامیہ اور کلامیہ اور عمل بیان کے درمیان رشتوں کا تجزیہ کرتا ہے۔ اس طرح وہ کلامیہ کو کہانی اور عمل بیان کے

درمیان رکھتا ہے۔ سواہ لفظوں میں کہیں یا افسانے کے معقب میں ان کی کہانی موجود ہے۔ تاہل، افسانہ خود

کلامیہ ہے اور اس میں جا بجا مداحی اور نقوش بکھرے ہوئے ہیں، جن کا تعلق کہانی سے نہیں دکھائیے سے ہے۔
ٹینٹ اپنے تجزیاتی عمل میں تین ذمرے بتاتا ہے۔

پہلا ذمہ وہ ہے جو کہانی اور بیان کے درمیان زمانی رشتوں سے متعلق ہے، اسے وہ
"فعل" (Tense) کا نام دیتا ہے۔ دوسرا ذمہ وہ ہے جو کلامیہ کے طور (modality) سے متعلق ہے،
اسے وہ بیانے کا لہجہ (mood) کہتا ہے۔ تیسرا ذمہ بیانے کے عمل سے متعلق ہے، یعنی کہانی کا بیان کنندہ کون
ہے، سامع (حقیقی یا مرادی) کون ہے؟ اسے وہ بیانے کی آواز (Voice) قرار دیتا ہے۔ اس کے مطابق کہانی
اور کلامیہ کے درمیان رشتے کا تجزیہ کرتے ہوئے دو ذمروں (فعل اور mood) کو پیش نظر رکھا جائے اور کلامیہ
اور عمل بیان کے درمیان رشتے کے تجزیے میں تیسرے ذمرے یعنی لہجہ کا لحاظ کیا جائے۔

ہر بیانے میں کچھ "کہا" جاتا اور کچھ "دکھایا" جاتا ہے۔ چنانچہ بیانوں میں "کہنے" اور
"دکھانے" کے ساتھ ساتھ کوئی کہنے اور کوئی دکھانے والا بھی ہوتا ہے۔ کہنے والا، بیان کنندہ (Narrator) ہے
اور دکھانے والا Focalizer ہے۔ ٹینٹ کی اصطلاح لہجہ (mood) کا تعلق Focalization سے ہے
اور آواز (Voice) کا تعلق Narration سے۔ بیان کنندہ اور Focalizer، بیانے کے واقعات،
واقعات کے تسلسل و عدم تسلسل، واقعات سے وابستہ زمان و مکاں اور بیانے کے مفہوم و مقصد کا تعین کرتے
ہیں۔ ہر بیانے کا کوئی نہ کوئی کہنے یا بیان کرنے والا ہوتا ہے، اسی کو ٹینٹ "بیانیہ کلام" کی آواز Voice کہتا
ہے۔ یہ نہ صرف بیانے کے قاری سامع کے ساتھ "تربیلی ربط" قائم کرتا ہے بلکہ یہ فیصلہ کرتا ہے کہ قاری تک کیا
بات پہنچائی جائے اور کیا چھوڑی دی جائے اور کون سا طریق بیان (Point of View) اختیار کیا جائے۔
واحد متکلم میں کہانی کہی جائے؛ ہمہ میں ناظر کے ذریعے کہانی بیان کی جائے یا کسی اور طریق سے کہانی قاری تک
پہنچائی جائے۔ کہانی بیان کرنے کے کسی مخصوص طریق کا انتخاب کہانی کی ساخت پر لازماً اثر انداز ہوتا ہے۔ مثلاً
واحد متکلم میں کہی جانے والی کہانی میں بیان کنندہ راوی کے ساتھ ساتھ کہانی کا کردار بھی ہو تو یک طرفہ وہ
قاری کو اپنے تجربے میں شریک کرے کی پیہم کوشش میں ہوگا اور حقیقت کا تاثر ابھرنے میں کامیاب ہوگا تو
دوسری طرف وہ کہانی کے دوسرے کرداروں کی نقطہ خارجی صورت حال بیان کر پائے گا۔ وہ ہمہ میں ناظر کی طرح
دوسرے کرداروں کی باطنی کیفیات سے آگاہی مہیا نہیں
کر سکے گا۔

بیان کنندہ کا تعلق بیان کے طریقے سے رہتا ہے جب کہ Focalizer ایک ایسا "ایجنٹ" یا
"کردار" ہے جو بیانے کے مفہوم و مقصد اور جہت کا تعین کرتا ہے۔ ہر بیانے میں کسی نہ کسی علم، آئیڈیالوجی یا ثقافتی

ہم منظر کے حصار میں ہوتا ہے۔ وہ کسی نفسیاتی نقطے، انسانی فطرت کی کسی کمزوری، کسی سیاسی نظریے، کسی ثقافتی رسم یا کسی تہذیبی صورت حال پر بطور خاص "اصرار" کرتا ہے۔ پس یہی بیانیے کی Focalization ہے۔

گذشتہ صفحات میں دیے گئے بیانیہ نگارے کا بیان کنندہ میں ہے: اس کی شناخت متعین ہے، لہذا اس کے بیان کا مقصد مدعا طے ہے: یہ معلوم نہیں ہو پاتا کہ وہ کون ہے اور کس کو مخاطب کر کے یہ ساری باتیں کہیں گے رہا ہے؟ تاہم اس کے لیے پر غور کریں: اس کی آواز کا زیر و بم پہچانیں، اس کے وارثہ جملوں میں اصرار اور سادہ و سہل بیانیہ کیفیتوں کے حال سے نگاہوں کو اس کی شناخت متعین ہو جاتی ہے۔ یہ شناخت، اس بیانیے کے Focalizer سے ہمیں "شنا" دیتی ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ "ایک ایسا شخص ہے، جسے غور و فکر کی عادت ہے جو معمولی باتوں پر غور سے، انسانی زندگی کے بنیادی سوالات اور مسائل تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ لہذا اس کا مدعا عام، روزمرہ اور دست یا ب صورت حال سے خاص اور حقیقی انسانی صورت حال تک رسائی ہے۔" یہ تجزیہ دراصل بیانیے کے نقطہ نگاہ یا Focalization تک پہنچنے کی خاطر ہے۔ تاہم واضح رہے کہ یہ تجزیہ اپنی اصل میں تعبیر ہے۔ اور ہر تعبیر، ایک دوسری، نئی اور تہذیبی تعبیر کا امکان رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں کسی بیانیے کے نقطہ اور نگار کی شناخت حتمی نہیں ہوتی۔ ایک ہی بیانیے کے مقصد و مدعا پر اختلاف کی گنجائش رہتی ہے۔

ب اگر گلشن کے پرانے اور نئے نظری مباحث پر نگاہ ڈالیں تو اس چسپ صورت حال سامنے آتی ہے۔ پرانے مباحث کے سروکار زندگی، افراد، ماحول، واقعات ہیں جب کہ نئے مباحث اصولوں، مذہبوں، ساختوں سے متعلق ہیں۔ پہلے گلشن میں باہر اور سماج کو دراصل کے مسائل و موضوعات کو اجاگر کیا جاتا تھا، مگر اب ان اصولوں کو تلاش کیا جاتا ہے جو گلشن کے تمام اجزاء کو کنٹرول کرتے ہیں۔ پہلے گلشن کو (زندگی کا) آئینہ نگاہ ہے۔ ایک ہیئت، ساخت خیال کیا گیا ہے۔ پہلے مطالعے کی نیچ عمرانی (ورنسیائی) تھی ورا ب سائنسی ہے۔ عمرانی نیچ میں گلشن کے ہیئت پہلو پر توجہ کہ اور عمرانی و سماجی مسائل پر زیادہ تھی، اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جاتی تھی کہ گلشن معاصر زندگی کی ترجمانی میں کس درجہ کامیاب ہے۔ نیز کیا گلشن سماجی صورت حال سے "گاہی کے ساتھ" اسے بدلنے کا کوئی مکانی حل بھی پیش کرتا ہے یا نہیں؟ گلشن کی جمالیاتی قدر کا یہ نہ بھی بڑی حد تک معاصر زندگی کی کامل نمائندگی تھا۔ یعنی گلشن کی تکنیک و اسلوب کے انتخاب کا مدعا عصری صورت حال سے ان کی مناسبت پر منحصر تھا۔ آزاد خیالات، شعور کی رو، اساطیری و داستانہ اسلوب، ان سب کا جواز معاصر زندگی کی صورت حال میں تلاش کیا جاتا تھا، لیکن گلشن کے مطالعے کی سائنسی نیچ نے گلشن میں عمرانی و سماجی مسائل کی نمائندگی کے سوال کو پس پشت ڈال دیا ہے: اس لیے نہیں کہ ان مسائل کی کوئی اہمیت نہیں یا گلشن میں یہ پیش نہیں ہوتے، بلکہ اس لیے کہ گلشن کے تمام موضوعات بیانیے کی مخصوص ساخت یا گراں کے تابع ہوتے ہیں۔ اگر اس "گراں" کو مرتب کر لیا

جائے تو یہ جانا جا سکتا ہے کہ مختلف و متنوع موضوعات بیانے میں کس طور شامل درجش ہوتے ہیں۔
 دراصل فکشن کی نئی تنقید یعنی بیانیات (Narratology) بڑی حد تک جدید لسانیات کی طرح ہے۔ جس طرح ہر لسانیات لفظوں کے معانی نہیں بتاتا، یہ اس کی ذمے داری ہی نہیں ہے، اس کے منصب کا تقاضا یہ وضع کرنا ہے کہ معانی وجود میں کیسے آتے ہیں یا لفظ و معنی کے رشتے کی نوعیت کیا ہے، اسی طرح بیانیات کسی بیانے کے موضوع کی شرح کرنے کے بجائے اس کی زیریں ساخت و سرفت میں لیے کی کوشش کرتی ہے جو دراصل کہانی اگلے سے دراصل بیان سے عبارت ہوتی ہے۔ ظاہر ہے، اس طور پر یہ فیصلہ نہیں کیا جا سکتا کہ فکشن کے لیے کون سا موضوع اہم ہے اور عصری یا آفاقی تناظر میں کس موضوع کی کیا اہمیت ہے، انیز فکشن، قاری کو داخلی سطح پر کس قدر متاثر کرتا، اور سے ایک نئی تخیلی دنیا سے متعارف کروا کر اس کے تصور کائنات کو بدلنے کی سعی کرتا ہے، یہ سوال بھی سائنسی مطالعاتی سطح نہیں بخاتی۔ اب سوال یہ ہے، کیا یہ سوالات فکشن کے لیے غیر متعلقہ ہو گئے ہیں یا بیانیات اپنی مطالعاتی سطح کے منطقی حدود کی پابند ہونے کی وجہ سے ان سوالات پر غور کرنے سے قاصر ہے، یا انھیں معرض اہتمام میں لانے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کرتی؟

اس ضمن میں ایک بات تو یہ ہے کہ بیانیات کسی بھی دوسری تنقیدی تیوری کی طرح اپنا ایک تھکوتی فریم ورک رکھتی ہے اور اسی وجہ سے یہ اپنے مخصوص دائرہ عمل میں موثر ہے۔ ہمیں اصولی طور پر اس سے وہ تقاضے (خواہ وہ سوالات کی صورت ہوں یا توقعات کی صورت) کرنا ہی نہیں چاہئیں جو اس کے تھکوتی فریم ورک سے باہر وجود رکھتے ہوں، خواہ وہ ہر کتنے ہی اہم ہوں۔ اس طرح کا تقاضا گویا سرکندے سے شکر حاصل کرنے کی خواہش کرنا ہے۔ تاہم بیانیات کے فریم ورک کے اندر کیے گئے دعووں کو چیلنج کرنے اور ان کے امکانات پر غور کرنے میں حرج نہیں ہونا چاہیے۔

بیانیات کا بنیادی دعوئی وہی ہے جو سائنسیت (اور ہیئت پسندی) کا ہے، معنی ہیئت ہے، معنی انگ اور آزاد وجود نہیں رکھتا، وہ ہیئت کی وجہ سے ہے اور ہیئت کے اندر ہے اور بیانیات کی اصطلاحوں میں تقسیم کلاسیک کی وجہ سے ہے اور کلاسیک کے اندر ہے۔ گویا کسی بیانے میں جو موضوع، مسئلہ یا سرور کا درجش ہوتا ہے وہ، انگ اور آزاد وجود نہیں رکھتا کلاسیک ہیئت کے تابع ہوتا اور اس کی وجہ سے ممکن ہوتا ہے۔ موضوع کا اہم یا غیر اہم ہونا، مسئلے کا عصری یا آفاقی ہونا اور سرور کا مقامی یا عالمی ہونا آئینہ یا لوئیکل معاملہ ہے اور بادی النظر میں بیانیات کے بنیادی دعوے سے باہر کی چیز ہے اور اپنی جگہ اہم ہے۔ بیانیات، اپنی سادہ صورت میں، چھوٹے اور بڑے سمتر دور برتر کے اخلاقی اور قدرتی فیصلے نہیں دیتی، تاہم وہ یہ ضرور بتاتی ہے کہ بڑے یا چھوٹے کا وجود کیوں ممکن ہوتا ہے! اور ظاہر ہے کہ چیز کی مہمیت کو جان لینا اس کی اہمیت کو جانچنے سے زیادہ "اہم" اور بنیادی ہے۔ تاہم سوچنے کی

بات یہ ہے کہ کیا ہمیت، شے کی اہمیت کا کوئی تصور یا تاثر بھی دیتی ہے؟ راقم کے نزدیک جب ہم کسی شے کی اہمیت دریافت کرتے ہیں تو اس کی اہمیت کا کوئی نہ کوئی تصور یا تاثر ہمیں تشکیل پا جاتا ہے۔ مثلاً جب کسی بیانیے کے کھامیے اور عمل بیان کا تجزیہ کیا جاتا ہے، یعنی اس کی ساخت، اہمیت تک پہنچ جاتا ہے تو یہ عمل بہ یک وقت تجزیاتی اور تعبیری ہوتا ہے۔ جب ایک تعبیر پر دوسری طرح کی تعبیر کو ترجیح دی جاتی تو گویا ایک آئیڈیالوجیکل موقف اختیار کیا جاتا ہے۔ اور آئیڈیالوجی کا تعلق اقدار سے، متن کی اہمیت سے ہے۔ یہی دیکھیے کہ نثری صفحات میں جس بیانیے کلموں کا تجزیہ اور تعبیر کی گئی ہے، اور اس کی ساخت تک پہنچنے کی کوشش کی گئی ہے، ہر چند اس کی اہمیت پر روشنی نہیں ڈالی گئی، مگر جس تعبیر کو اختیار کیا گیا ہے، وہ اس متن کی اہمیت کو تسلیم کرنے کی ہی صورت ہے: وہ متن زیادہ اہم اور بڑا ہے جو معمولی صورت حال سے غیر معمولی انسانی سوالات تک پہنچتا ہے۔ اس بحث سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جاسکتا ہے کہ تنقید در دیگرسانی علوم خواہ کتنے ہی سائنسی ہوں، وہ پوری طرح اقدار سے الگ ہو سکتے ہیں، نہ دست بردار!!

حواشی

- 1 Bal, Mieke Narratology (Tran. Christine van Baheem), Toronto. University of Toronto Press, 1985
- 2 Barthes Roland An Introduction to the Structural Analysis of Narrative; in New Literary History, 1996
- 3 Brooks, Cleanth, Warren, Robert Penn Understanding Fiction, New York: Appleton, 1959
- 4 Chatman, Seymour. Story and Discourse Narrative Structure in Fiction and Film, Landon: Cornell Up, 1978.
- 5 Formalist Poetics; Landon: Raulledge, 1975
- 6 Cullar, Janathan The Pursuit of Signs Semiotics, Literature, Deconstruction; Ithaca, Cornell Up, 1978.
- 7 Foster, E M Aspects of the Novel, Harmondsworth Penguin.

1927

8. Fowler, Roger *Linguistics and the Novel*, Landon, Methon, 1977.
9. Genette, Gerard *Narrative Discourse* (Tran Jane E lewin) Oxford' Blackwell, 1972
10. Herman, David *Narratologies New Perspectives on Narrative Analysis*; Columbus: Ohio State Up 1999.
11. Onega Susan, Gracia Land(eds) *Narratology: An Introduction*, Landon: Longman, 1996
12. Prince, Gerald, *Narratology The Form and Functioning of Narrative*, Berlin: Monton, 1982
13. Propp, Vladimir: *Morphology of Folktale* (tran Laurence Scott), Austin. University of Taxes press, 1968
14. Ricoeur, Paul *Narrative Fiction Contemporary Poetics*, Landon, Methens, 1981.
15. Todorov, Tzvetan *Grammaire du Decameron*, Monton, The Hague, 1969
16. Todorov, Tzvetan *Introduciton to Poetics*, Brighton Harrester,

افسانوی تنقید میں نئے پیراڈائم کی جستجو

آئیڈیالوجی

اور تنقید

اردو افسانے کی تنقید عام طور پر تین خطوط پر گامزن رہی ہے: موضوع، اسلوب، تکنیک اور سماجی مطابقت۔ ان خطوط کو بحیثیت دینے کے سلسلے میں تو زن برقرار نہیں رکھا گیا، موضوع کے مطالعے میں مقابلاتی یا دو سرگرمی دکھائی گئی ہے۔ در، سلوبی، تکنیکی اور سماجی مطالعات اس کثرت سے نہیں ہوتے، جس کا مطاب اردو افسانہ اپنے فنی تنوع و سماجیاتی مضمرات کی بنیاد پر کرتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا منع نہیں کہ ہم عموماً فنی و تکنیکی مسائل سے بھاگتے ہیں۔ دوسری طرف موضوعاتی مطالعے میں بھی سادگی کا یہ عام ہے کہ افسانے کا موضوع سادہ ہے تو اسے سماجیاتی مطالعے کا نعم البدل سمجھ لیا گیا ہے۔ (یہی عالم نفسیاتی اور اساطیری مطالعات کا ہے) حالانکہ سماجی اور سماجیاتی مطالعے میں اتنا ہی فرق ہے جتنا سائنس اور سماجیات میں۔ ایک ڈھیل ڈھالا تصور ہے اور دوسرا ایک باقاعدہ تصویر۔ اور تصویر سے تو ہمیں خدا داد اسٹے کا ہیر ہے 'بائیں ہمارا افسانوی تنقید، اپنی حدود میں قید رہنے کے باوجود بعض اہم کارنامے سرانجام دینے میں کامیاب ہوئی ہے۔ اسے بھی ایک کارنامہ ہی کہنا چاہیے کہ اردو کی افسانوی تنقید اردو افسانے کو کچھ نئے زاویوں سے سمجھنے کی ضرورت کا احساس ہی نہیں تحریک بھی دلاتی ہے۔

اب افسانوی تنقید، جسے بنیاد کا نام ملے، اپنا ہمارا ایک صورت پر رکھتی ہے۔ وہ افسانے اور دیگر ہر طرہ کے پیرائے کو "سنو ری" اور "ڈسکورس" میں تقسیم کرتی ہے اور ہر قسم کے افسانوی مطالعات اس صورت کی بنیاد پر کرتی ہے۔ سادہ طور پر کہانی افسانے یا پیرائے کا سلسلہ واقعات ہے اور ڈسکورس وہ سارا بیان یا فنی عمل ہے جو کہانی سمیت پورے پیرائے کو محیط ہے۔ کہانی افسانے کا واقعاتی جزو وہ ہے تو ڈسکورس اس کو ممکن بنانے والی لسانی قوت اور حکمت عملی ہے۔ روایتی افسانوی تنقید کہانی کو "بادشاہ مراد تو عہد بھی مرئی" سے زیادہ نہیں سمجھتی اور پلاٹ کو "بادشاہ مراد تو اس کے غم میں عہد بھی کھل کھل کر مرئی" سے آگے خیال نہیں کرتی۔ اس کی نظر میں گویا واقعات کا زمانی ترتیب میں کوئی بھی سلسلہ کہانی ہے جب کہ زمانی ترتیب میں اگر علت و معلول کا سلسلہ بھی قائم ہو جائے تو یہ پلاٹ ہے، مگر اب کہانی کو ایک نیا پیراڈائم کہا جانے لگا ہے۔ "انٹرفر" سے Narrative Paradigm قرار دیتے ہیں۔ یعنی کہانی اب سادہ واقعاتی سلسلہ نہیں، سماجی حقیقت تک رسائی حاصل

کرنے، اس کے ضمن میں فیصلے کرنے اور رد عمل ظاہر کرنے کا ایک ایسا پیر ڈائیم ہے جو منطقی پیر ڈائیم سے مختلف ہے۔ ہر چند اسے ایک بنیاتی تصویر کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ انسان ایک عقلی وجود ہے، یاد و ایک بیانیہ وجود ہے، وہ دنیا کی تفہیم اور ترسیل عقلی دنیا کے بجائے بیانیہ اور کہانی کی مخصوص منطق کے ذریعے کرتا ہے۔ مگر بیانیہ پیر ڈائیم افسانوی تنقید میں ایک نئی جہت کا اضافہ کرتی نظر آتی ہے۔ انسان کو بیانیہ وجود قرار دے کر اس کی کائنات سے اس کے رشتے کی نئی معنویت سامنے لائی گئی ہے اور افسانے یا بیانیہ و نسائی وجود کی بنیادی سچائی قرار دیا گیا ہے، ایک ایسی سچائی جو اس کے ہر سماجی عمل کی وقوع پذیری اور جہت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اور اسکو اس افسانے کا قضا اسلوب سمیں، افسانے کے راوی اور بیان کنندے کی پیش کی گئی زندگی کی تعبیر ہے۔

بیانیہ پیر ڈائیم اور ڈسکورس میں بہت کچھ مدعا ہوتا ہے۔ سادہ اور سرسری قرات کرنے والے نقادوں (جن کا جم غفیر ہے) کا الیہ یہ ہے کہ انھیں افسانہ محض کی سہانی، نفسیاتی، سیاسی، تاریخی، تہذیبی یا تخلیقی صورت حال کا، براہ راست یا عارضی طور پر ترجمان دھائی دیتا ہے یہ افسانہ نگار کے ”ورلڈ ویو“ کا ناپید و نظر آتا ہے۔ اس وضع کی افسانوی تنقید، اپنے تمام بلند ہنگاموں کے باوجود، افسانے کو سماجی، نفسیاتی یا تہذیبی دستاویز یا پھر افسانہ نگار کی ذاتی ثابت کرنے کے علاوہ کوئی خدمت سرانجام نہیں دیتی۔ افسانوی آرٹ میں انسانی و سماجی حقیقت، اس حقیقت کی کتنی ہی ریزیں و بانئیں سطیعیں اور انتہائی تخلیقی، شکلیں سائی ہوئی اداران کی ترسیل کے طور موجود ہوتے ہیں۔ ان کی طرف ہم ہی دھیان دیا گیا ہے۔ ہر کیف بیانیہ پیر ڈائیم اور ڈسکورس میں جو عناصر گندھے ہوتے ہیں، ان میں اہم ترین ”نیزیا لوجی“ اور تفہیم ہیں۔

افسانے میں ان کی اہمیت کے کئی رویے ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی مدد سے افسانے کی ”سائنس“ تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے، افسانے کے ”کیا“ اور ”کیوں“ کا جواب دیا جاسکتا ہے، ایک نئی نگار یا ادبا معنی سطح پر۔ دوسرا یہ کہ اردو افسانے کی نوع بندی کی جاسکتی ہے۔ حقیقت یہ کہ اردو میں گزشتہ ایک صدی میں تین قسم کے ہی افسانے لکھے گئے ہیں۔ اردو افسانہ یا تو ”نیزیا لوجی“ کی بنیاد پر لکھا گیا ہے، یا تفہیم کی، سانس پر یا پھر ان دونوں کے بغیر۔ آخری قسم کا افسانہ وہ ہے جو تفریحی نوعیت کا ہے۔ اس میں کہانی، پلاٹ تو ہے، مگر ڈسکورس نہیں ہے۔ کسی ”بیانیاتی معنی“ کو پیش و رفتہ رفتہ حل کرنے کی کوشش اور قاری کے جذبہ تجسس اور حیرت کو بے در کرنے کی سعی تو کی گئی ہے، مگر کسی بھی نوع و سطح کی ”بصیرت“ کی پیش کش اور اس کی تعبیر کا سامان نہیں ہے جو دوسری قسم کے افسانوں کی لازمی شرط ہے۔

اردو افسانے کی چنیدہ مثالوں میں (جنہیں مزید و تصور کر کے پیش کیا جائے گا) آنیزیا لوجی اور تفہیم

کی صورت حال کی وضاحت سے پیش تر ان دونوں کی تھوڑی سی فکری بحث مزید وارا کر لیجیے۔

آئینہ یا لوہی اور تقسیم میں فرق اور تعلق کی بحث شاید ہی اٹھائی گئی ہو، جاہل کہ اردو افسانے کی ”روح“ تک پہنچنے کے لیے یہ بحث ناگزیر ہے۔ آئینہ یا لوہی جمعی اور تقسیم انفرادی ہے۔ پہلی تشکیل اور دوسری تخلیق ہے۔ آئینہ یا لوہی ایک سماجی گردہ کا وہ مخصوص نقطہ نظر، عقیدہ، نگاہ، اقدار ہے جو ایک طرف اسے فکری سطح پر منظم کرتا اور اسے گروہی شناخت دیتا ہے دوسری طرف ارد گردی حقیقتوں کی تفہیم کا فریم ورک اور ان حقیقتوں کے سلسلے میں رد عمل ظاہر کرنے کا میدان مہیا کرتا ہے۔ کوئی نقطہ نظر آئینہ یا لوہی اس وقت بنتا ہے، جب اسے تاریخی اور فطری بنا کر پیش کیا گیا ہو۔ واضح رہے کہ کوئی نقطہ نظر واقعی فطری اور تاریخی ہو سکتا ہے اور یہ کسی سماجی گردہ کو منظم بھی کر سکتا ہے۔ لہذا کسی دوسرے اور ”آئینہ یا لوہی“ کے نقطہ نظر میں لطیف فرق یہ ہے کہ ”خرالذکر تاریخی اور فطری ہوتا نہیں“ اسے ایسا بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ اسی صورت میں ہی آئینہ یا لوہی اپنی ناگزیر اور بہترین ہوسے کا یقین ابھارتی ہے۔ ”آئینہ یا لوہی میں نقطہ نظر کے“ غیر تاریخی“ ہونے کو دیا جاتا ہے تاکہ اس سے دو مقصد حاصل کیے جائیں کسی نقطہ نظر کے تاریخی ہونے سے حاصل کیے جاتے ہیں۔ آئینہ یا لوہی ایک طرح سے تاریخ کا استحصال کرتی ہے۔ اردو میں اس کی مثال مارکی فکری ہے۔ یہ اردو میں کسی حقیقی تاریخی عمل کے نتیجے میں پیدا نہیں ہوئی تھی، یہ ایک ایسے تاریخی مرحلے پر اردو میں داخل ہوئی تھی جب ہمارا سماج سامراج کے خلاف مزاحمت کے حقیقی جذبات سے لبریز تھا، لہذا اسے ایک تاریخی ناگزیریت کے طور پر فروغ دینے میں کوئی وقت نہ ہوئی، درحاج کے ایک بڑے گردہ نے خواہو، مارکی آئینہ یا لوہی کی رو سے فکری سطح پر منظم اور متشخص کر دیا۔ اس کے مقابلے میں تقسیم تخلیق کار کا انفرادی موقف ہے اور یہ اسی صورت میں قائم ہو سکتا ہے، جب تخلیق کار اپنے عصر کے کسی مخصوص سماجی گردہ سے فکری اور عقیدتی سطح پر وابستہ ہونے اور اس کی نظر سے دنیا کی تفہیم و تعبیر کے بجائے ایک اپنی ”نظر“ پیدا کرنے میں کامیاب ہو۔ ہر چند آخری تجربے میں کوئی ”نظر“ ایک سرانفرادی نہیں ہوتی، اس کا خد تار تخی یا معاصر فکر میں کہیں نہ کہیں تلاش کیا جاسکتا ہے، مگر آئینہ یا لوہی اور تقسیم میں فرق یہ ہوتا ہے کہ تقسیم کو آئینہ یا لوہی کی مانند ”تاریخی اور فطری“ بنا کر پیش نہیں کیا جاتا اسے انسان، سماج، کائنات کی تقسیم کے ایک امکان کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ آئینہ یا لوہی لازماً ایک سماجی گردہ کی فکری حقیقت ہوتی اور اس کے استحکام کے لیے کوشاں ہوتی ہے، جب کہ تقسیم کسی ایک سماجی گردہ کی محدودیت سے اوپر اٹھ کر انسانی فہم اور بصیرت میں اضافے کا موبد ہوتا ہے۔ نیز آئینہ یا لوہی میں تائید و تقلید کا عنصر ہوتا اور تقسیم میں انکار و تنقید کی روش ہوتی ہے۔ یہاں ایک نمک لٹاؤ نہیں کا، ازاد ضروری ہے۔ بعض اوقات آئینہ یا لوہی میں انکار و تنقید کے عناصر ہوتے ہیں، جیسے مارکی آئینہ یا لوہی میں کثرت سے ہیں، مگر جب آئینہ یا لوہی قائم ہو جاتی اور ایک سماجی گردہ اس کی مدد سے منظم ہو جاتا ہے تو انکار و تنقید

کی بھی تائید و تنقید ہوتی گئی ہے، یعنی انکار و تنقید کا عمل انھی خطوط پر اور انھی پیرائیم کے تحت ہوتا ہے جو آئینڈیا لوئی میں موجود ہوتے ہیں۔ ادھر تقسیم اپنے خطوط اور پیرائیم وضع کرتا ہے، مگر اس بات پر زور دیتے بغیر کہ ان کی تنقید کی جائے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس میں انسانی فکر کو ممیز کرنے کا سامان پہ ہر حال ہوتا ہے، جس کی وجہ سے اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

اب سوال یہ ہے کہ افسانے میں آئینڈیا لوئی اور تقسیم کی شناخت کیوں کر کی جاسکتی ہے؟ درج ذیل خطوط اور سوالات کی روشنی میں افسانے کا تجزیہ اس شناخت کو ممکن بنا سکتا ہے۔

ہذا افسانے کا "نقطہ نظر" (view point) کیا ہے؟ واحد متکلم یا ہمہ بین ناظر ہے؟ نیز افسانے کا بیان کنندہ افسانوی عمل میں شریک ہے یا غیر جانب دار ہے؟

ہذا کرداروں، واقعات یا صورت حال کی وضاحت و تعبیر کرتے ہوئے کیا موقف اختیار کیا گیا ہے؟

ہذا افسانے کے ڈسکورس میں کس بات کی وضاحت کی گئی ہے اور کس بات کو غفلت رکھا گیا یا ان کہا چھوڑ دیا گیا ہے؟

ہذا افسانے کا موقف کیا ہے؟ یعنی کون سی بات یا جملہ یا نقطہ افسانے میں نگرار کے ساتھ آتا اور افسانے کے موضوع کی تنقید کرتا ہے؟

ہذا افسانے میں Mythos کی صورت کیا ہے؟ یعنی دو کیا بات یا جملہ ہے جو پورے افسانے میں ایک آدھ ہر آتا ہے، مگر افسانے کے موضوع کی یک سرخی مگر افسانوی عمل سے پوری طرح ہم آہنگ تعبیر کرنے میں مدد دیتا ہے۔

اردو افسانے کی صد سالہ تاریخ میں آئینڈیا لوئی اور تقسیم متواری طور پر موجود رہے ہیں۔ اس حقیقت کے باوجود کہ ردو افسانہ نہروانیت، ترقی پسندی، جدیدیت، نو ترقی پسندی اور نوجہدیریت یا ما بعد جدیدیریت ایسی تحریکوں کی زد پر رہا ہے۔ اصولاً ہر تحریک اپنی اصل میں یا اپنے مضمرات میں آئینڈیا لوئی کیل ہوتی ہے، اس لیے سادہ طور پر تو ان تحریکوں کے زمانے میں لکھے گئے افسانے کو آئینڈیا لوئی کیل قرار دیا جاسکتا ہے۔ یعنی کہا جاسکتا ہے کہ بیسویں صدی کی تیسرے دو چھٹے دو چھٹے لکھے گئے افسانے ترقی پسند آئینڈیا لوئی کا علم بردار اور حلیف ہے اور چھٹی اور ساتویں دہائی کا افسانہ جدیدیریت کی آئینڈیا لوئی کو مستحکم کرتا ہے۔ مگر، ظاہر ہے، یہ نہ ردو افسانے سے انصاف ہے اور نہ افسانہ نگاروں سے۔ اس صورت میں اردو افسانہ اپنے عہد کی حاوی آئینڈیا لوئی کا مٹنی بن کر رہ جاتا ہے۔

اصل سوال یہ ہے کہ ردو افسانے میں آئینڈیا لوئی اور تقسیم کی کارفرمائی کی کیا صورتیں ہیں؟ اس

ضمنی میں پہلی بات یہ کہ کہیں تو آئینہ یا لوہی اپنی داشکاف صورت میں پیش ہوئی ہے، کہیں مخفی صورت میں اور کہیں آئینہ یا بوہی اور تقسیم ایک دوسرے میں گندھ گئے ہیں۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ اردو افسانہ ن دونوں کے حوالے سے تنوع کا مظاہرہ کرتا ہے۔

✽

سعادت حسن منٹو کے پیش تر افسانے تقسیم پر جتی ہیں۔ منٹو کا افسانوی عمل کسی سماجی یا ادبی کردہ کا حریف بننے سے، انکار کرتا اور ایک نیا اور منفرد تقسیم تخلیق کرتا ہے۔ اس امر کی ایک عمدہ مثال ان کا افسانہ جاکھی ہے۔ واحد شکم کے "نقطہ نظر" میں لکھے گئے اس افسانے کا موضوع "عورت کی محبت" ہے اور تقسیم یہ ہے: "عورت ایک آزاد و خود مختار وجود ہے۔ وہ محبت کے فیصلے آزادانہ طور پر کرتی ہے اور اپنی ہر محبت میں پر خلوص ہوتی ہے۔" واضح رہے کہ موضوع اور تقسیم میں فرق ہوتا ہے اور اس فرق کا لحاظ اکثر نہیں رکھا گیا۔ کسی افسانے کا موضوع ایک عام سچائی، رویہ، قدر، مسئلہ، محبہ بھی ہو سکتا ہے۔ اس لیے موضوع سے کسی افسانے کے امتیاز کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ اس کے مقابلے میں تقسیم خاص ہوتا ہے۔ جیسے اس افسانے کا موضوع "عام" ہے، جب کہ تقسیم خاص ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ہر خاص تقسیم میں ایک عمومی صداقت یا اصول بننے کا امکان ہوتا ہے۔

کبھی تقسیم افسانے میں کسی مکالمے یا افسانے کے بیان کنندہ کی پیش کی گئی تعبیر میں بیان ہو جاتا ہے اور کبھی یہ پورے افسانے میں ریزوں کی صورت نکھر جاتا ہے اور اسے تنکا تنکا جمع کرنا پڑتا ہے، تاہم تقسیم کی تائید افسانے کی مجموعی صورت خاص سے ہوتی ہے۔ جاکھی تین مردوں: عزیز، سعید اور زائن سے محبت کرتی ہے۔ عزیز اور سعید سے بیک وقت اور زائن سے اس وقت جب عزیز اور سعید اسے چھوڑ جاتے ہیں۔ افسانے میں جاکھی کی پہلی دو محبتوں کی تفصیل ملتی ہے در تیسری محبت کی محض قوی شہادت پیش کرنے پر استفا کیا گیا ہے۔ جاکھی کا یہ ایک وقت دو مردوں سے محبت کرنا اور اور ان سے بایں ہونے کے بعد پھر زائن کی محبت میں مبتلا ہونا، سماج کی حاوی خدائی آئینہ یا بوہی کی رو سے سخت معیوب بات ہے۔ جاکھی کا طرز عمل شرقی عورت کے اس تصور سے بری طرح متصادم ہے، جس کے مطابق عورت زندگی میں فقط ایک مرتبہ محبت کرتی اور پھر پوری عمر اس محبت کے استحکام یا اس کی یاد میں یہ خوشی بسر کر دیتی ہے۔ یلدرم اور نیا ز کے افسانے عام طور پر اسی تصور کو پیش کرتے ہیں۔ منٹو اس افسانے میں اس تصور کو بلند بانگ انداز میں رد کرنے کا بیانیہ پیش کیے بغیر، اس کے برعکس تصور پیش کرتے ہیں۔

اس تصور کے مطابق عورت ایک وقت میں ایک سے زائد مردوں سے محبت کر سکتی ہے اور اپنی ہر محبت میں ایک جیسی گرمی جذبات کا مظاہرہ کر سکتی ہے۔ جاکھی جس اخلاص کے ساتھ عزیز کو خط لکھتی ہے، اسی اخلاص کے ساتھ سعید کو بھی گرم پہیلی گرم، مہم بھیجتی ہے اور اسی گرمی جذبات کا مظاہرہ و زائن کی زندگی میں آغوش بننے کی صورت میں

کرتی ہے۔

اگر اس تفہیم کو منٹو کے پورے افسانوی بیانیے سے بہت کر دیکھیں تو جاگی ایک عیاش عورت کے طور پر سامنے آتی ہے، لیکن اگر اسے افسانے کے بیانیاتی تناظر میں دیکھیں تو وہ مکمل ایک جوان عورت ہے جو اپنی ذات کا ثبات ایک مرد کے ساتھ پر غلوں، رشتے کی صورت میں دیکھتی ہے۔ اس کے لیے اصل ہیئت "پر غلوں رشتے" کی ہے۔ یہ رشتہ اس کے لیے ایک ایسے چراغ

کی مانند ہے جس کے سامنے مرد کا انفرادی وجود پر چھایں سے زیادہ اہمیت رکھتا۔ جاگی کے نزدیک تینوں مردوں کی انفرادی شخصیتیں ایک لحاظ سے بے معنی ہیں۔ عزیز شادی شدہ ہے، سعید میاش اور بد مزاج ہے، نرنن کی سرے سے کوئی شخصیت ہی نہیں ہے۔ اگر اس تفہیم کو راسخ یہ گہرائی میں دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ خود جاگی کی شخصیت تو ہے، مگر وہ اسے اپنے رشتوں میں آڑے نہیں دیتی۔ افسانے میں جب وہ یہ کہتی دکھائی گئی ہے "سعدت صاحب میں پوچھتی ہوں، اس میں جرم کی کون سی بات ہے، اپنی ہی تو یہ چیز ہے اور قانون بنانے والوں کو یہ بھی معلوم ہونا چاہیے کہ بچے ضائع کرتے ہوئے تکلیف کتنی ہوتی ہے۔" تو یہاں وہ اپنی شخصیت کا ہی ظہار کرتی ہے، اور یہ شاید بھی ہوتا ہے کہ یہ ایک مضبوط اور انحراف پسند شخصیت ہے۔ ایک دوسرے زاویے سے جاگی کا یہ بیان اس کے آئندہ اعمال کو بنیاد اور جواز بھی مہیا کرتا ہے۔ نیز وہ عزیز، سعید، نرنن سے تعلق میں کسی بھی وقت اپنی "انحراف پسند شخصیت" کو نہ تو مقابلہ ماتی ہے اور نہ اس کے استحکام کی کسی کوشش میں مصروف نظر آتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ خود اپنی اور تینوں مردوں کی شخصیتوں کو پس پشت ڈالنے کا مطلب یہ ہوا کہ مراد عورت کے رشتے میں شخصیت منہا ہو جاتی ہے۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ کردار اور شخصیت میں نہایت تاریک فرق ہوتا ہے، اور یہ فرق خطرناک زمرے سے افسانے کی تفہیم میں خاصی گہری ہو جاتی ہے۔ جاگی شخصیت رکھتی ہے اور افسانے کا ہیرو (Protagonist) ہے اور یہ دونوں باتیں ایک دوسرے مربوط ہونے کے باوجود مترادف نہیں ہیں۔ قسم کے اعتبار سے وہ مدور کردار (Round Character) ہے۔ گویا ایسا کردار جس کے اوصاف پے چیدہ اور ہماری عمومی فکر کی طرح کو چینیچ کرنے والے ہیں۔ ہم تسانی کے ساتھ جاگی کے کردار پر کوئی حکم نہیں لگا پاتے۔ وہ ہمارے عورت کے روایتی تصور پر ضرب لگائے کے باوجود ہمارے دل میں اپنے لیے غرت نہیں ابھارتی۔ ہم اندر سے ایک قسم کی ٹوٹ پھوٹ کے مٹی لرغم اسے بھلانے، نظر انداز کرنے یا مسترد کرنے پر خود کو آمادہ نہیں کر پاتے۔ وہ ہمارے دل میں اپنے لیے ہم درد کی نہیں ابھارتی، مگر حقارت کو بھی تحریک نہیں دیتی۔ یہی اس کردار کی پے چیدگی ہے۔ دوسری طرف اس کی شخصیت مدور نہیں، چھنی

(Flat) ہے، یعنی اس کے اوصاف کو آسانی سے پہچانا جاسکتا ہے۔ شخصیت، ایک

انفرادی نقطہ نگاہ کا دوسرا نام ہے۔ جاگتی کا نقطہ نگاہ اپنے وجود کی خود مختاری کو منوانے سے عبارت ہے۔ وہ اپنے جسم اور وجود کو اپنی ملکیت سمجھتی ہے، اور اس ملکیت کے سلسلے میں وہ اس کی اخلاقیات کی حاکمیت کو قبول کرنے سے انکار کرتی ہے۔ مگر دل چسپ بات یہ ہے کہ وہ یہ طور کردار اپنی خود مختاری پر اصرار کے بجائے اس کی قربانی دیتی ہے اور یہ بنا پر اپنے رشتوں کو نبھانے میں کامیاب ہوتی ہے۔ یہاں ایک لمحے کے لیے اگر آپ علی عباس حسینی کی میڈیٹھو مینی کوڈ بن میں لائیں تو سردار اور شخصیت کا فرق مزید آگے ہو جاتا ہے۔ میڈیٹھو مینی کا رد کسی حد تک مدد دہ ہے، مگر اس کی کوئی شخصیت نہیں ہے۔ دوسرے نقطوں میں وہ محض ایک کردار ہے، جس کی شخصیت کی نمو ہوئی ہی نہیں۔ وہ افسانے میں اپنے کردار کے اعتبار سے جاگتی سے کافی مشابہت رکھتی ہے، وہ بھی تین مردوں سے وابستہ دکھائی گئی ہے: ورزی، منوادر گاؤں کے کسان سے، مگر اسے اپنے وجود کی خود مختار حیثیت کا شعور نہیں اور نہ ہی اپنے وجود کے "بے بس کر دینے والی ساتھی، جنسی قوتوں" کے ماتحت ہونے کی آگاہی ہے۔ آگاہی شخصیت کی شرط اولین ہے۔

بر تقسیم ایک منفرد اور مخصوص زمانی و مکانی صورت حال میں پیش ہوتا اور تشکیل پاتا ہے، اس لیے خاص ہوتا ہے مگر اس میں اپنے حدود کو پھلانگنے کے "نشانیاتی امکانات" ہوتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو یہ تقسیم نہیں، "نیکڈ یا لونی" ہے۔ نشانیاتی امکانات مدامتی معدیاتی امکانات سے کمیز کرنے کی ضرورت ہے۔ نشانیاتی امکانات تقسیم میں مضمر خیال، تصور، تقسیم کی بنیادی منطق سے وابستہ رکھتے ہوئے، پھیلاؤنے کے عمل سے عبارت ہیں، جب کہ مدامتی امکانات میں، مدامت کی بنیادی منطق کو بھی پھیلایا جاسکتا ہے۔ دوسرے نقطوں میں تقسیم کی جب تقسیم کی جاتی ہے، اس کی خصوصیت کو عمومیت میں بدلنے کی کوشش کی جاتی ہے تو یہ سارا عمل تقسیم کی اس بنیادی منطق کے اندر رہتا ہے جو "مخصوص زمانی و مکانی صورت حال" سے عبارت ہے۔ اردو کی قد نوری تنقید میں افسانوں کے تجزیوں اور تعبیروں میں اس صوب کی برز پر وائیس کی جاتی اور افسانوں کی متن مرضی کی تعبیریں کی جاتی ہیں۔ اور پھر یہ سوچنے کی زحمت بھی نہیں کی جاتی کہ ایسا کرنا افسانوی متن کا استحصال ہی نہیں، انسانی فکر کے ساتھ ایک بڑا کھلواڑ بھی ہے۔ افسانے کی ہر صورت حال مدامتی نہیں ہوتی۔ ہر کیف اگر جاگتی کے تقسیم کی تقسیم کریں، یعنی اس کے نشانیاتی امکانات کی دریافت کریں تو تین باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ عورت ایک خود مختار وجود ہے۔ دوسری یہ کہ مرد عورت کے جذباتی و جنسی

رشتے میں خلوص اس وقت پیدا ہوتا ہے جب دونوں کی شخصیتیں منہمک ہو جائیں۔ اگر اس رشتے میں ایک یا دونوں فریق اپنے انفرادی و شخصی وجود کو برقرار اور مستحکم رکھنے کی سعی کریں تو ان کا انفرادی وجود توشہید برقرار رہ جائے اور

اس کی نشوونما بھی ہو جائے، مگر یہ رشتہ خصوص سے محروم ہو جائے گا۔ دوسری یہ بات متبادر ہوتی ہے کہ انسان جب بھی کسی رشتے میں بندھتا ہے تو اپنے اس جوہر سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے، جو اس رشتے کی عدم موجودگی میں اس کی شاید سب سے اہم یافتہ ہوتا ہے۔ رہبان یکھنے سے لے کر کسی فرد کا حصہ بننے یا کسی سہمی، سیاسی، انتظامی کیونٹی میں شامل ہونے کے عمل میں یہ بات مشہور کی جاسکتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں، ایک وقت میں ایک بات کا اثبات ہوتا ہے، آدمی کی شخصیت و انفرادیت کا یا رشتے کا۔

اب اگر غور کریں تو جانگی کے تقسیم کی یہ تقسیم ہمیں ایک تاریک صورت حال سے دوچار کرتی ہے۔ تعمیر کے نتیجے میں جو وہ باتیں سامنے آتی ہیں، ان کی نوعیت کیا ہے؟ کیا یہ عمومی صدقت ہیں یا اصول؟ اخلاقی قدر میں یا ایک انکی صدقت کا اظہار جو موجود اور کارفرما تو ہے، مگر جس سے سمجھا منظور پر نگاہ نہیں ہوتے؟ اور سب سے ہم بات یہ ہے کہ ان سوالوں کے معقول جواب تک کیسے پہنچا جاسکتا ہے؟

اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے کہ صرف بیانیہ پیراڈائم کے ذریعے ہی ہم مذکور تاریک صورت حال سے عہدہ براہو کتے ہیں۔ بیانیہ پیراڈائم کی اہم شرط "بیانیہ استدلال" ہے، جو عقلی استدلال سے مختلف ہے۔ بیانیہ استدلال، پرتوں و منظر، تنظیم (coherence) اور مطابقت (fidelity) سے عبارت ہے۔ یعنی بیانے کے تمام اجزاء (واقعات، بیانات، اطلاعات وغیرہ) میں ربط و تنظیم ہو اور بیانے وریہ بیانے سے باہر کی صورت حال میں کسی نہ کسی سطح کی مطابقت ہونی چاہیے۔ باہر کی صورت حال میں قارئین سے لے کر ان کے تصورات و توقعات اور اشیاء و مظاہر کے جاننے سمجھنے کے طریقے تک، سب شامل ہے۔ ظاہر ہے عقلی استدلال اس سے مختلف ہوتا ہے اور اس میں یہ باتیں بطور شرائط شامل نہیں ہوتیں۔

بیانیہ استدلال کی اس وضاحت کی روشنی میں غور کریں تو جانگی کے تقسیم کی تقسیم سے حاصل ہونے والی پہلی بات ایک نیمہ فلسفیانہ اصول ہے۔ بشرمرکزیت فلسفے نے انسان کو ایک منفرد ہستی قرار دیا ہے، جو اپنے وجود سے متعلق تمام فیصلے کرنے میں آزاد ہے۔ انسان نے اس اصول اپنے فلسفیانہ پس منظر کے ساتھ ظاہر نہیں ہوا، بلکہ بیانیہ پیراڈائم کے اندر پیش ہوا ہے۔ اسے ایک عام فلسفیانہ اصول، جس کا اطلاق تمام انسانوں پر ہوتا ہو، کے بجائے ایک خاص پس منظر کی صورت کی نسبت سے پیش کیا گیا ہے۔ یہ صورت سماجی بندھنوں سے بنی تھی آزاد ہوئی ہے، اسے پس دور سے بھیجی تک اسے سفر کرنے اور فطری دنیا میں قسمت آرمانے اور مردوں سے آزادانہ اختلاف کی آزادی ملی ہے۔ وہ اپنی آزادی کا شعور رکھتی، اس شعور کا اظہار کرتی اور اسے اپنے آزادانہ فیصلے کرنے میں بروئے کار بھی لاتی ہے، مگر اس رد عمل کو بھی اپنے شعور سے برابر متصادم رکھتی ہے، جو اس کی آزادی کے ضمن

میں سانجی نظر کرتا ہے۔ سی تھام کے جواب میں وہ اپنی خود مختاری کا اعلان کرتی ہے۔ لہذا جاگی کے تقسیم کی عمومیت انسانی ناک کی خود مختاری کے ایک عام فلسفیانہ اصول سے عبارت نہیں، بلکہ مذکورہ سماجی صورت حال میں متعین نسلی شخصیت کی خود مختاری کا اصول ہے۔ اسے مذکورہ سماجی صورت حال میں محصور عام انسانی شخصیت کی خود مختاری بھی قرار نہیں دیا جاسکتا، اس لیے کی جاگی اپنے حیضہ سے اوپر اٹھنے کا امکان نہیں رکھتی۔ جب کہ اس فسانے کے تقسیم کا دوسرا پہلو اخلاقی قدر ہے۔ اس لیے کہ ہر وہ قدر اخلاقی ہوتی ہے جس میں کسی نہ کسی درجے میں سماجی اقداریت ہو، جو سماج میں افراد کے رشتوں کو مستحکم اور منبہد بناتی ہو اور یہ ایک اخلاقی قدر ہے کہ فرد کی رشتے کے وجود اور بقا کی خاطر اپنی شخصیت کو بالائے طاق رکھے۔ جب کہ تیسری بات ایک ایسا اصول ہے جو سماجی میکانزم میں کارفرما تو ہے مگر جو نظروں سے اوجھل ہے۔ اس لیے اس فسانے کا تقسیم اپنی تعمیری صورت میں ہمیں اپنے سماجی عمل کی تفہیم میں مدد دیتا ہے، مگر یہاں یہ استدلال کے ذریعے۔ چونکہ یہ ایک اصول ہے، اس لیے یہ ہمیں یہ اختیار بھی دیتا ہے کہ ہم اسے اختیار کریں یا مسترد۔ ہم اپنی شخصیت کا اثبات کریں یا اپنے سماجی رشتوں کا۔ اس سے آگے اس فسانے کی نشانی قی حدود ختم ہو جاتی ہیں۔ یعنی یہ افسانہ یہ بتانے سے قاصر ہے کہ آدمی کے لیے احسن صورت کیا ہے؟ اپنی شخصی نمو یا سماجی سالمیت۔

بہنک تقسیم کے تجزیے میں زیادہ تر کہانی پر انحصار کیا گیا ہے اور افسانے کے دوسرے ”جیسے“ ڈسکورس کی طرف کم رجوع کیا گیا ہے۔ واضح رہے کہ تقسیم ہو یا آئینہ یا لوبی، دونوں کے تجزیے میں کہانی اور ڈسکورس ہیئت رکھتے ہیں، تاہم یہ اہمیت یکساں نہیں ہوتی۔ یہ درست ہے کہ ہر افسانہ کہانی اور ڈسکورس پر مشتمل ہوتا ہے، مگر ہر فسانے میں دونوں کی کارفرمائی کا عام یکساں نہیں ہوتا۔ بعض میں کہانی اور بعض میں ڈسکورس حاوی ہوتا ہے۔ یہ بھی ہوتا ہے کہ کسی افسانے کی کہانی عمدہ، مگر اس کا ڈسکورس قابل رشک ہوتا ہے، افسانے میں واقعات کا انتخاب، ان کا ربط، پانچ اور متوقع طور پر وقوع پذیر ہونے والے ”موتف نما“ واقعات، قاری کو متوجہ اور متاثر کرتے ہیں، مگر ان کے بیان، راوی کی تعبیروں اور تبصروں میں فنی اور نفسیاتی بصیرت کی افسوس ناک کمی ہوتی ہے۔ مقبول عام مقلدین اس امر کی سب سے بڑی مثال ہے۔ لہذا افسانوی تجزیے میں یہ دیکھنا لازم ہوتا ہے کہ کس افسانے میں کہانی، ڈسکورس پر غالب ہے اور کہاں اس کے برعکس صورت ہے۔ جاگی کے تجزیے میں اگر کہانی پر انحصار زیادہ کیا گیا ہے تو اس کی وجہ ظاہر ہے۔ کہانی اور ڈسکورس کی باہمی صورت حال کو سمجھنے بغیر محض کہانی، یا فقط ڈسکورس پر انحصار کرنے سے افسانے کی فنی و جمالیاتی قدر اور اس کے معنیاتی اہم افکاروں سے اوجھل رہتے ہیں۔

لوہ چٹک چٹک اس اعتبار سے موزوں افسانہ ہے کہ اس میں ڈسکورس، کہانی پر حاوی ہے۔ اس مفہوم

میں کہ اس افسانے کی معنوی کائنات کی تشکیل میں کہانی سے زیادہ کہانی کے بیانیہ عمل کرداروں کے بیانات اور راوی (جو واحد غائب، غیر جانب دار اور ہمہ جہت ہے) کی تعبیرات کا حصہ ہے۔

لوہ پچک سنگھ کا موضوع تقسیم ہند ہے۔ اسے بعض نے ”آزادی ہند“ بھی کہا ہے، جو درست نہیں، اس لیے کہ ایک تو تقسیم ہند اور آزادی ہند کے معنوی تلازمات میں کافی فرق ہے، اس کے باوجود کہ یہ دونوں باتیں بہ یک وقت ممکن ہو گئیں، ایک کا مفہوم سیاسی اور قومی ہے تو

دوسرے کے مفہوم میں ثقافتی، مذہبی تلازمات کاغلبہ ہے۔ اور قومی مفہوم بھی کوئی سادہ اور یک جہت مفہوم نہیں ہے۔ اس کی تہ میں وہ جغرافیائی اور مذہبی تصورات قومیت موجود ہیں جو آزادی ہند کی تحریک کے دوران میں کارفرما تھے۔ یہاں یہ سوال اٹھانا بے محل نہیں کہ منٹو نے ”لوہ پچک سنگھ“ میں تقسیم ہند کو آزادی ہند پر ترجیح کیوں دی؟ اس کا سیدھا سادہ جواب یہ ہے کہ ترجیح کا معاملہ

ہمیشہ قدرتی اور آئینہ یا ذہن کیل ہوتا ہے، مگر منٹو کا یہ طور افسانہ نگار کس یہ کہ اس نے اپنے عہد کی سیاسی قومی فضا کے معاملے میں ایک آئینہ یا ذہن کیل موقف تو اختیار کیا، مگر اپنے افسانوی بیانیوں پر اس موقف کا بوجھ نہیں لادا۔ وہ اپنے افسانے کو آئینہ یا لوجی کا ترجمان یا آئینہ یا لوجی کی تشبیہ کا ذریعہ نہیں بناتے۔ ان کے یہاں آئینہ یا لوجی افسانوی متن سے باہر، ایک ترجمانی شعور کے طور پر موجود ہوتی ہے۔ اور افسانہ تقسیم پر مبنی ہوتا ہے۔ مگر اس کا کیا کیا جاسکے کہ ”لوہ پچک سنگھ“ کو ایک آئینہ یا لوجیکل متن کے طور پر پڑھا گیا ہے اور اس کے موضوع و تقسیم کے بجائے، محدود طور پر آزادی ہند قرار دیا گیا ہے۔ اس رویے کو متن کی آزادی پر نقد کے شب خون مارنے کی کوشش کے علاوہ کیا نام دیا جاسکتا ہے ”لوہ پچک سنگھ“ بدشعبہ تقسیم کا فساد ہے۔ اور اس کا تقسیم ہے: ”آزادی کا وجود اور شناخت اس دھرتی کی مہیوں ہے، جہاں وہ پیدا ہوتا ہے۔ اس دھرتی کی تقسیم سے آبی کا وجود اور شناخت، تقسیم کے اس بحران کا شکار ہوتے ہیں، جس سے آبی بکھوٹا کر سکتا ہے نہ اس سے باہر نکل سکتا ہے۔“

یہ تقسیم، فلسفے کے قبیل تجربی اصول (a priori) کی مانند نہیں ہے، جسے من مرضی کا نتیجہ اخذ کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ مگر ایسا ہوتا تو اس افسانے کو باسانی آئینہ یا لوجیکل افسانہ قرار دیا جاسکتا تھا۔ اصل یہ ہے کہ یہ تقسیم افسانے کے ڈسکورس میں اسی طرہ سرایت کیے ہوئے ہے جس طرہ برف میں پانی کسی افسانے میں آئینہ یا لوجی کی کارفرمائی جانچنے کا ایک پیمانہ یہ ہے کہ اس میں راوی یا بیان کنندہ، افسانوی عمل میں کتنا دخل انداز ہوتا ہے۔ وہ کسی کردار کے اوصاف کی وضاحت اور کسی واقعے کی تعبیر میں کتنا حصہ لیتا ہے۔ اگر یہ حصہ افسانے میں اس کے متعین کردار سے زیادہ ہو اور یہ قدرتی کوفہ نے کے خاص مفہوم کی طرف ہانکنے کے مترادف ہو تو سمجھیے آئینہ یا لوجی کارفرما ہے۔ مثلاً افسانہ نگار میں جہاں سماجی صورت حال کے تاظر میں، دھواور کھیسو

کی ذہنیت کا تجزیہ کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ "جس سوچ میں رات دن محنت کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ بہت اچھی نہ تھی۔۔۔۔۔ اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہونا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔" یہ سراسر بیان کنندہ کی افسانوی عمل میں مکمل مداخلت ہے۔

لو پکھ سکھ کا مذکورہ قصہ پاگلوں کے تہ دلے کی اس کہانی کے درپے پیش کیا گیا ہے، جو ۵۰۔۔۔ ۱۹۴۹ء کے زمانے کو محیط ہے۔ یہ وہی زمانہ ہے جب سرحد کے دونوں اطراف سے آبادیوں

کا تبادلہ ہو رہا تھا۔ "دانش مندوں کے فیصلے کے مطابق۔۔۔۔۔ با آخر یک دن پاگلوں کے تہ دلے کے لیے مقرر ہو گیا۔۔۔۔۔ دو مسلمان پاگل جن کے لواحقین ہندوستان میں ہی تھے، وہیں رہنے دیے گئے تھے جو باقی تھے ان کو سرحد پر روانہ کر دیا گیا۔ یہاں پاکستان میں چوں کہ قریب قریب تمام ہندو سکھ جا چکے تھے، اس لیے کسی کو رکھنے رکھنے کا سوال ہی پیدا نہ ہوا، جتنے سکھ پاگل تھے، سب کے سب پابیس کی حفاظت میں سرحد پر پہنچا دیے گئے۔" یہاں سب سے پہلا سوال ہی یہ پیدا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے پاگلوں کے تہ دلے کی کہانی کا ہی انتخاب کیوں کیا؟ کیا مذکورہ قصہ کے لیے پاگلوں کی کہانی ہی اسے موزوں لگی؟ تقسیم کے موضوع کے سلسلے میں پاگل خانے کی کیا خصوصی معنویت ہے، جس کی ترسیل افسانہ نگار کو مطلوب ہے؟ اس کے جواب میں یہ کہنا تو زریں سادہ و لونی ہو گی کہ چوں کہ منٹو نے آٹھ عرصہ لاہور کے پاگل خانے میں گزارا تھا، اس لیے وہ کچھ خصوصی تجربات رکھتے تھے اور فحی کو اس افسانے میں باندھ کر پیش کیا ہے۔ اصل یہ ہے کہ اس افسانے کے قصہ کا نئی نیاتی اور وجودیاتی تعلق 'پاگل خانے کے ساتھ ہے۔

منٹو نے اس افسانے میں جن پاگلوں کو پیش کیا ہے، اگرچہ دوئی قسم کے ہیں، مگر کوئی ایک بھی ایسا نہیں، جس کی حرکات یا بیانات کی تقسیم کے ضمن میں گہری معنویت نہ ہو۔ مثلاً پہلا پاگل مسلمان ہے جو بارہ برس سے "زمیندار" کا مطالعہ کر رہا ہے۔ جب اس سے پاکستان کے بارے میں پوچھا جاتا ہے تو اس کا جواب "ج ساٹھ برس بعد زیادہ دماغت کے ساتھ سمجھ میں آتا ہے۔" ہندوستان میں ایک ایسی جگہ ہے جہاں استرے جتنے ہیں۔ "استرے کی اہوی اور ستھارائی معنویت عیاں ہے؛ سنگھالی اور مہارت سے کاٹا، ادنیٰ کا گلہ ہو، دوسروں کا حق ہو کتا نہیں اور

قانون اسی طرح ایک پاگل کا درخت پر چڑھ کر یہ اعلان کرتا کہ "میں ہندوستان میں رہنا چاہتا ہوں نہ پاکستان

میں۔۔۔۔۔ میں اس درخت پر ہی رہوں گا۔" انکلاخ کی تمثیل اس سے بہتر کی ہوگی اور ایم۔ ایس۔ سی پاس ریڈیو انجینئر کا باغ کی روش پر تہہ سکنز سے اتار کر آجف دھڑک گھومنا شروع کرنا، قبل منطوق عہد میں چننے کی تمثیل ہے۔ ان باتوں سے یہ نتیجہ اخذ کرنا ہے بائیس کہ پاگل خانے میں مریض نہیں، منحرفین رکھے جاتے ہیں۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ کے تمام پاگل ایک درجے میں منحرفین ہیں۔ مریض اور پاگل منحرف میں سونا فرق یہ ہے کہ مریض اور درد سے لا تعلق ہوتا

ہے، وہ راز گرد میں رونے والے، ان واقعات سے جو اس کے طبعی وجود پر اثر انداز نہیں ہوتے، ان کے طبع میں کسی رد عمل کا مظاہرہ نہیں کرتا۔ دوسرے لفظوں میں وہ محض جسم کی سطح پر مینا ہے، جب کہ پاگل اور درد کے واقعات پر رد عمل ظاہر کرتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس کا رد عمل، شعور عامہ سے مختلف ہوتا، بعض صورتوں میں اس کے برعکس ہوتا ہے۔ اس کا رد عمل ایک طرح کا ڈو ہوتا ہے، جس کی تفہیم کے لیے شعور عامہ کو ایک نئی مگر اس کوڈ سے نشانیاتی سطح پر ہم آہنگ منطق وضع کرنا پڑتی ہے۔ تو منحرفین بھی اپنے اعمال کی نئی منطق پیش کرتے ہیں۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ میں کئی کوڈ ہیں۔

منو کے اس افسانے میں پاگل خانہ، مریضوں کی جگہ بنا دیا جاتا، منحرفین کا مستقر ہے، یہ دوسب ٹوٹ ہیں جو اپنے عہد کے خداؤں سے الگ اور انحراف پسند نہ راویہ نگاہ رکھتے ہیں۔ ان میں بھی 'خدا' بننے کی صلاحیت ہے، وہ کسی بنا پر قید ہیں۔ افسانے میں یہ Mythos محض مذاق سے پیش نہیں ہوا کہ "ایک پاگل ایسا بھی تھا جو خود کو خدا کہتا تھا۔ اس سے جب ایک روز شین سنگھ نے پوچھا کہ تو بہ ٹیٹ سنگھ پاکستان میں ہے یا ہندستان میں تو اس نے حسب عادت قہقہہ لگایا اور کہا وہ پاکستان میں ہے نہ ہندستان میں۔ اس لیے کہ ہم نے ابھی تک حکم نہیں دیا۔" آخر پاگل پن میں خدا کے ساتھ تماثل کیوں؟ یقیناً اس کی گہری نفسیاتی درٹاقتی وجہ ہے۔ پاگل پن میں اختیار اور اقتدار کی ثقافتی ملا تیں، نفسیاتی صداقت بن کر پنا اظہار کرتی ہیں۔ ڈیوڈ کوپرنے میٹل فو کو کی معروف کتاب پاگل پن اور تہذیب کے پیش نظر میں ریکسبل تہ کرہ نہیں، سوچ سمجھ کر لکھا ہے کہ

"Madness, for instance, is a matter of voicing the

realization that I am

(or you are) Christ."

ٹوبہ ٹیک سنگھ کے تمام پاگل تقسیم کے واقعے پر رد عمل ظاہر کرتے ہیں۔ اور ایک متبادل نقطہ نظر

(Counter View) پیش کرتے ہیں۔ یہ نقطہ نظر اس عہد کی سماجی اور سیاسی تاریخ کے اس خدا کو بھرتا ہے، جو

اس عہد کے خداؤں نے اپنے فیصلوں کے ذریعے پیدا کر دیا تھا۔ یہ پاگل اس عہد کی تاریخ کا قبول بیانہ لکھتے ہیں۔ اور اس بیانے کا ہیرویشن سنگھ ہے!

ہیشن سنگھ کے پاگل پن کے بیانے کا تجربہ کیا جائے تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ ذہنی مریض نہیں، ایک دیدہ و دور (Visionary) ہے، مگر ایک ایسا دیدہ و دور جس کی دیدہ و دوری اور بصیرت، اپنے لسانی تشکیلی مرحلے میں مسخ ہو گئی ہے۔ چوں کہ اس کی دیدہ و دوری اپنی وجودیاتی سطح پر سلامت ہے، اس لیے وہ اسے کام میں داتا اور اس کی ردشٹی میں فیصلے بھی کرتا ہے۔ اس کا سب سے بڑا ثبوت اس کا آخری اقدام ہے۔ زمین کے اس کڑے پر وہ دھڑھلے منہ کرنا، جس کا کوئی نام نہیں ہوتا اور جس کے دونوں اطراف دو نئے ممالک ہیں، اس کا غنیمتی فیصلہ تھا۔ اور یہی فیصلہ دراصل اس بحران سے نکلنے کا واحد حل تھا، جس میں ہیشن سنگھ تقسیم کی خبر سننے کے بعد مرقور ہو گیا تھا۔

ہیشن سنگھ کے پاگل پن کے محرکات افسانے میں مذکور نہیں ہیں، اس لیے بتایا گیا ہے کہ نو بیک سنگھ میں اس کی زمینیں تھیں۔ اچھا کھا تا چٹا زمیندار تھا کہ اچانک دماغ الٹ گیا۔ اس کے دماغ کے اگلنے کے واقعے کو ہندو پرکھ ل بتایا گیا ہے۔ اس امکان کو بھی مسترد نہیں کیا جاسکتا کہ اس کے رشتہ داروں سے اس کی زمینوں پر قابض ہونے کے لیے اسے پاگل بنا کر اسے موتی موتی زنجیریں پہنا کر پاگل خانے چھوڑ گئے ہوں۔ ہمارے یہاں یہ اکثر ہوتا ہے۔ دس چھپ بات یہ ہے کہ یہ ہاشم ہیشن سنگھ کے اس جیلے میں نشاپاتی تقسیم پاگنی ہیں جو وہ اکثر بولتا ہے۔ ”او پردی گڑ گڑ دی انکس دی بے دھیا ناوی متک دی وال آف دی ہاشمین“۔ یہ بیان افسانے میں موقوف کا درجہ رکھتا ہے۔ اس بیان کو ڈی کوڈ کر کے کی کوشش نہیں کی گئی۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا گیا ہے کہ یہ

شدید جذباتی کیفیت میں ادا کیا گیا، بے ربط درجے معنی جملہ ہے۔ اصل یہ ہے کہ یہ بے ربط تو ہے، بے معنی نہیں۔ اس میں شعور عامہ کی سیدھی منطقی اور لسانی کثیر توڑا گیا ہے۔ اور یہ عظمت عملی ہے جس کے ذریعے ہیشن سنگھ، اپنی دیدہ و دوری کو سلامت رکھنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ پہلے یہی دیکھیے کہ وہ اس جیلے کا علمبردار ایک سے انداز میں کرتا ہے۔ اس کے بے ربط جیلے کی لسانی ترتیب قائم رہتی ہے اور جب وہ اس جیلے کے آخر میں حک و اضافہ کرتا ہے تو یہ بھی معنی خیز ہوتا ہے۔

غور کریں تو ”او پردی گڑ گڑ“ کے الفاظ ایسے صوتیوں کا مجموعہ ہیں، جن کے معانی زبان کی سیانکس کے بجائے محض اس کے صوتی اثرات سے اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ اور یہ اثرات تھک دے ہیں۔ یہ الفاظ ہیشن سنگھ کو پہنائی گئی موتی موتی زنجیروں سے واضح کنایاتی رشتہ رکھتے ہیں۔ بے

دھماکا کا غلطان بے بھر لوگوں کے لیے ہے جو بٹن شکن بھیرت کے اور ک سے قاصر ہی نہیں، اس کے مخالف بھی ہیں۔ ابتدا میں یہ بے بھر دگ اس کے رشتہ دار ہیں، جو اسے پاگل خانے چھوڑ گئے تھے اور برصغیر اس سے ملاقات کی غرض سے آتے تھے۔ اور بعد میں دلوگ جو اسے سرحد پر لے جاتے ہیں۔ منگ، بٹن شکن کی روح کے مطالبے کا اعلانیہ ہے۔ دل اس دیوار کا سیدھا سارا سنگی قہر ہے، جو دوسروں، دلوں اور دھو کے درمیان کھینچی گئی تھی۔ لائین کو جبر کسی روکد کے بٹن شکن کی روح میں روشن ویہ کا استعارہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ بٹن شکن کی روح کا سب سے بڑا مطالبہ ہی یہ ہے کہ یہ یاد نہ کجے۔ ظاہر ہے یہ بات افسانے میں براہ راست نہیں کہی گئی۔ دیکھیے: بٹن شکن کے جیسے یا افسانے کے موقف میں جب بھی تبدیلی ہوتی ہے، وہ اس کے آخری حصے میں ہوتی ہے۔ صرف لائین کا غلط بے دخل ہوتا ہے۔ غور کیجیے اس کو بے دخل کون سے انداز کرتے ہیں۔ پاکستان گورنمنٹ اور گورنمنٹی خاصہ ہندو ہے گورنمنٹی کی فتح۔ لائین کی بے دخلی جیسا بار اس وقت ہوتی ہے جب پاکستان گورنمنٹ سے سرحد پار بھیجنے کا فیصلہ کرتی ہے۔ اور دوسری بار جب اسے خدا بٹن والا پاگل کے حوالے سے بتایا جاتا ہے کہ وہ نو پٹک شکن کی بلکہ کا قہین اس لیے نہیں کر سکا کہ وہ بہت مصروف تھا اور اسے بے شمار حکم دینے تھے۔ لہذا غلط لائین کی Displacement کا محرک دونوں حکم وقت ہے: سیاسی اور مذہبی طاقت۔ افسانے میں بٹن شکن کا یہ طور بہرہ وکار نامہ یہ ہے کہ وہ طاقت کی ان دونوں صورتوں سے آگے بڑھنے سے انکار کرتا

ہے۔ یعنی ہنی روح میں روشن لائین کی حفاظت اپنی جان پر کھیل کر کرتا ہے۔ اور ایک ایسے انداز میں اپنی جان دیتا ہے جس کی علامتی معنویت گہری ہے، اتنی ہی گہری جتنی ایڈی پس کے آنکھیں پھوڑنے کی ہے۔ اس کا پندرو برس تک اپنے پاؤں پر کھڑا رہنا، اس کی استقامت کو ہی ظاہر کرتا ہے۔ یہ بات بھی غور طلب ہے کہا پنے رشتہ داروں سے ملاقات کے روز بٹن شکن کیوں اچھی طرح نہ جانتا تھا، قیل گیل کر کٹھا کرتا تھا، اور پنے وہ پڑے پہنتا تھا جو وہ کبھی استعمال نہیں کرتا تھا؟ اس کا صاف مطلب ہے کہ وہ اپنی (یا اپنے موقف) کی استقامت کا احاطہ ان کے سامنے کرتا تھا۔ پاگلوں کی ایک قسم، لٹویا کی ہوتی ہے۔ یہ وہ دُک ہوتے ہیں جو مینیا قسم کے پاگلوں کے برعکس اپنی قوت متصورہ کے انتشار کا شکار نہیں ہوتے۔ بٹن شکن بھی انتشار کا شکار نہیں۔ اگر ہوتا تو اس کی حرکات اور بیانات میں اس انتشار کا ظہار ضرور ہوتا۔ اس کے کردار کی استقامت ہی خارا دار تاروں پر گر کر جان دینے کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔

اب اس افسانے کے تقسیم کی تعمیر کریں تو یہ باتیں سامنے آتی ہیں:

☆ آدمی اپنے وجود کی شناخت 'فطری' انداز میں کرتا ہے۔ اس کی دھرتی دوس سے وابستہ کچھرا سے

فطری طریق سے پہچان دیتے ہیں۔ دوسرے افکاروں میں وجود کی شناخت کا عمل فلسفیانہ اور تجربی نہیں۔
 ہذا وجود کی شناخت جب فطری طریق سے ہو تو اس کا تحفظ انسان کی سب سے بڑی وجودی ذمہ داری بن جاتا ہے۔ فلسفیانہ یا تجربی انداز میں طے کی گئی اپنی شناخت پر سمجھوتا کیا جاسکتا ہے، اس میں تبدیلی کی جاسکتی، اس کی جگہ شناخت کا کوئی دوسرا متن یا ورژن قبول کیا جاسکتا ہے۔ یعنی اس صورت میں حاکمیت کی کسی شکل کے تحت جھکا جاسکتا ہے، مگر فطری طریق سے حاصل کی گئی شناخت ہر نوع کی حاکمیت کے تحت جھکنے سے انکار کرتی ہے۔

یہ "اصول" ظاہر ہیں، فسانے کے داخلی تناظر کے پابند ہیں۔ انھیں "فاق اور راءانی اصولوں" کے طور پر پیش کرنا ایک جسارت ہی ہوگی۔ افسانے کا داخلی تناظر نوآبادیاتی ملک کی آزادی اور تقسیم سے۔ لہذا وجودی شناخت کے یہ اصول اسی تناظر میں تشکیل پاتے اور اپنی معنویت متعین کرتے ہیں۔ اہم ترین بات یہ ہے کہ اس اصول کا جتنا مستند (اپنے تناظر کے اندر) علم یہ فسانوی بیانیہ مہیا کرتا ہے، کوئی دوسرا متن مہیا کرنے کا اول دعویٰ انہیں کر سکتا اور اترتا ہے تو اسے منطقی اور تجربی استدلال سے محض ایک حاصل ہوتا ہے۔

اب آئیڈیالوجی

اردو کے پیش تر بعد جب یہ نگاہوں کی یہ رائے کوئی پیدا کر رہی ہے کہ ہر ادبی متن آئیڈیالوجیکل ہوتا ہے۔ اس بات میں ان کی دلیل یہ ہے کہ آئیڈیالوجی زبان میں لکھی گئی ہوتی ہے اور ادبی متن چوں کہ زبان کے ذریعے قائم ہوتا ہے اس لیے اس میں آئیڈیالوجی کا عمل دخل رہا ہے۔۔۔ ظاہر یہ رائے ٹھیک ٹھاک وزنی لگتی ہے، مگر اصل میں یہ آئیڈیالوجی کی نوعیت اور

کارفرمائی کی پے چیدہ صورتوں سے، علمی ظاہر کرتی ہے۔ دیکھیے، "آئیڈیالوجی زبان میں لکھی گئی ہے تو پھر اس کا عمل دخل ہر قسم کے سہانی قہار میں (ادبی، صحافتی یا عام روزمرہ) ہونا چاہیے۔ اور اس بات کو قبول کرنے کا مطلب اپنی آزادی کے ہر امکان کا انکار اور یہ تسلیم کرنا ہے کہ پوری سماجی اور معاشی زندگی آئیڈیالوجی کے ناقابل شکست شکنجے میں گرفتار ہے۔ آئیڈیالوجی زبان میں ہی لکھی ہوتی، مگر پوری زبان میں نہیں، اس کی بعض صورتوں میں لکھی ہوتی ہے۔ خاص طور پر ان صورتوں میں، جن میں اشیاء، شخصیات اور تصورات کے سلسلے میں ایک ترجیحی، اقداری سلسلہ، جنین یا مخفی طور پر موجود ہو، یا ان صورتوں میں، جہاں چیزیں کو تاریخی اور اسرار آمیز بنا کر پیش کیا گیا ہو۔ اگر کوئی فسانہ نگار زبان کی انھی صورتوں کو بروئے کار لائے تو اس کا صاف مطلب ہے کہ اس نے آئیڈیالوجی کوئی

پیش کیا ہے۔ بیش تر ترقی پسند اور جدید علامتی افسانہ اس اعتبار سے آئینہ لوجیکل ہے کہ اس میں زبان کی مخصوص اقداری صورتوں کو کام میں لایا گیا ہے۔ تاہم افسانے میں آئینہ لوجیکل کی پیش کش کا ایک اور انداز بھی ہے۔ اس میں آئینہ لوجیکل کی ترجمانی کے بجائے اسے اور اس کی حکمت عملی کو منکشف کیا جاتا ہے۔ یہی صورت میں افسانہ نگار آئینہ لوجیکل کو مستحکم کرتا ہے، خواہ وہ اس سے وقف ہو یا نہ ہو۔ اور دوسری صورت میں وہ آئینہ لوجیکل کی "چیرہ دستیوں" کا پردہ چاک کرتا ہے۔ اس کی قابل رشک مثال پریم چند کا کھن ہے۔

آئینہ لوجیکل افسانوی متن بھی "سنوری" اور "سکورس" کی معنویت رکھتا ہے۔ اور آئینہ لوجیکل مطالعے میں دونوں یکساں طور پر اہم ہوتے ہیں۔ کبھی صرف کہانی آئینہ لوجیکل کو پیش یا منکشف کر دیتی ہے اور کبھی سکورس کے فائر تجزیے سے ہی آئینہ لوجیکل تک پہنچا جاسکتا ہے۔ اور کبھی دونوں برابر اہمیت دینا پڑتی ہے۔ کھن میں دونوں یکساں اہم ہیں۔

کھن ہر مین واحد غائب کے "نقطہ نظر" میں لکھا گیا افسانہ ہے۔ اصوں طور پر یہ نقطہ نظر اس بیانیے کے لیے موزوں ترین ہے، جس میں راوی خود کو غیر جانب دار رکھنا چاہتا اور افسانوی عمل کو یہ آرا دی دینا چاہتا ہے کہ وہ خود اپنی منطق کے تحت جاری رہے۔ عام طور پر یہ نقطہ نظر سماجی نوعیت کے بیانیوں میں اختیار کیا جاتا ہے۔ اور جہاں بیانیے کی نوعیت شخصی ہو یا سماجی بیانیے کو شخصی تجربے کے ستارے ساتھ پیش کرنا مقصود ہو وہاں واحد مستحکم کا "نقطہ نظر" برتا جاتا ہے۔ مگر ضروری نہیں کہ افسانہ نگار اس اصولی بات کا نذر نہیں۔ کھن گرچہ واحد غائب کے نقطہ

نظر میں لکھا گیا ہے اور اس سماجی بیانیے کے لیے موزوں بھی تھا، مگر اس کا کیا کیا جائے کہ بیانیے میں راوی کئی مقامات پر خود کو غیر جانب دار نہیں رکھ پاتا، مداخلت کرتا اور افسانوی عمل کو شہرول کرنے کی کوشش کرتا ہے، جو ایک دوسرے انداز میں آئینہ لوجیکل کو افسانے پر مسلط کرنے کی کوشش ہے۔ مثلاً، دھواور گھیسو کے کرداروں کی

وضاحت میں راوی کا یہ بیان اور خاص طور پر اس کا پہلا لفظ: "کاش دونوں سادھو ہوتے تو انھیں قناعت اور توکل کے لیے ضبط نفس کی مطلق ضرورت نہ ہوتی۔" راوی کی اس خواہش کے سرے میں آتا ہے، جو ان دونوں کی بدتر حالت کے بدلنے کے ضمن میں وہ اپنے دل میں رکھتا ہے۔ نیز وہ سادھوؤں کو ایک ترجیحی مقام دیتا ہے۔ اسی طرح دھواور گھیسو کی ذہنیت کے تجربے میں راوی کا یہ بیانیہ بھی افسانوی عمل میں مداخلت ہے۔ "بہر تو کہیں گے کہ گھیسو

کسانوں کے مقابلے میں ریا دوہار ایک مین تھا اور کسانوں کی قیمتی دماغ جمعیت میں شامل ہونے کے بدلے شاطروں کی فتنہ پرداز جماعت میں شامل ہو گیا تھا۔ ہاں اس میں یہ صلاحیت نہ تھی کہ شاطروں کے آئین و آداب کی پابندی بھی کرتا۔"۔۔۔ اس لیے کہ بیان کنندہ نہ صرف وہ طبقات کا ترجیحی، اقداری بیانیہ پیش کرتا ہے بلکہ

طبقات کے لیے جن صفات (جی دماغ، فتنہ پر داز، شطرنج) کا استعمال کرتا ہے، وہ بھی غیر جانب دارانہ نہیں،
اقداری ہیں۔ یہ کفن کے قاری واصل افسانوی عمل سے باہر سرداروں کے بارے میں رائے قائم کرنے ترغیب
دیتی ہیں۔

عام طور پر سمجھا گیا ہے کہ واحد عائب کے بیانیوں میں بیان کنندہ کی مداخلت کا امکان زیادہ ہوتا اور
واحد متکلم کے بیانیوں میں یہ امکان کم ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ امکان دونوں جگہ یکساں
ہے۔ مداخلت، ممکنہ طور پر متکلم یا عائب کا وہ بیان، وضاحت اور تعبیر ہے جو بنیادی افسانوی منطق کے لیے یہ
اور غیر ضروری ہی نہ ہوں، سے متاثر بھی کرتی ہوں۔ بیدنی کا گرم کوٹ واحد متکلم میں لکھا گیا ہے، مگر اس میں بھی
دو ایک مقامات پر متکلم مداخلت کا مرتکب ہوتا ہے۔ مثلاً اس افسانے کا متکلم سرداروں، گرم کوٹ کی خواہش کرتا ہے
۔ یہ خواہش جس محرک (دوسروں کے سوٹ) کے تحت پیدا ہوتی ہے، اس کا تجزیہ بھی کرتا ہے۔ وہ اس نتیجے پر پہنچتا
ہے کہ نئے کوٹ کی خواہش، دوسروں کے نئے کوٹ دیکھ کر ہی پیدا ہوتی ہے۔ وہ یہ بھی اقرار کرتا ہے کہ اسے
رفعت ذہنی سے زیادہ درشت پسند ہے۔ اس کے باوجود اس کا یہ تصور "نئے نئے سوٹ پہننا اور خوب شان سے رہنا
ہمارے فلاس کا بدیہی ثبوت ہے۔" تاہم وار حد تک غیر ضروری تبصرے کی دلیل میں آتا ہے۔

پہر کیف، ابتدائی صفحات پر راوی کی مداخلت کے بعد اور آگے کفن آئینہ یا لوتی کو مشکف کرتا ہے،
بنیادی افسانوی منطق کو چرے فچی وقار کے ساتھ قائم رکھتے ہوئے "کفن کا موضوع" بنیادی انسانی خواہش
ہے۔ وہ بنیادی خواہش، جو حقیقی نہیں، مگر اسے کچھ ایسے تاریخی عمل کے ذریعے جان میں رائج کر دیا گیا ہے کہ لوگ
اسے فطری سمجھتے اور خود کو اس کے سپرد کر دیتے ہیں۔ یہی نہیں وہ اس خواہش کا ایسا اسرار آ میر تصور بھی رکھتے ہیں کہ
اس کی تکمیل کو اپنی زندگی کا سب سے بڑا مقصد قرار دیتے ہیں۔ درحقیقت نہیں، وہ اپنی زندگی کے اس بڑے
مقصد کی تکمیل کے لیے اپنی دست رس میں اور دست رس سے باہر، ہر چیز کو داؤ پر لگانے کو تیار ہو جاتے ہیں۔ اور
جب ان کی مرد در آتی ہے تو وہ "ارتقاء" کے غیر معمولی تجربے سے بھی گزرتے ہیں۔ اور اس سارے عمل میں وہ
بنیادی خواہش کے حقیقی در آئینہ یا لوتی ہوئے کی رمز سے نا آگاہ رہتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہاں سوال
آئینہ یا لوتی کے چھوٹے بڑے ہوئے کا نہیں، اس کی کارکردگی کا ہے۔ بعض اوقات "آئینہ یا لوتی بڑی ہوتی، وسیع
انسانی طبقے کی حقیقی فدا کی ضامن ہوتی ہے اور کبھی یہ چھوٹی ہوتی اور ایک اقلیتی گروہ کے وقتی مفادات کا بھندار
رکھتی ہے، دوسروں کے مفادات کی قیمت پر۔ یہی صورت ادبی آئینہ یا لوتی کی ہوتی ہے۔ پہر کیف ان سب
صورتوں میں اس کی کارکردگی یکساں ہوتی ہے۔ چونکہ اور اوہ آئینہ یا لوتی کے ریرا اثر ہوتے ہیں، وہ اسے حقیقی
انسانی صورت حال سمجھ کر اس سے معاد کرتے ہیں مگر انسانی شخصیت میں آئینہ یا لوتی کے آسیب نما عمل دخل کو

اردو تحقیق کے پیراڈایم پر ایک نظر: سماجی سائنسوں کے پیراڈایم کی روشنی میں

ڈاکٹر ناصر عباس نیر

ہر شعبہ علم کے پاس ایک ”نظر“ ہوتی ہے۔ اسی نظر کی سیادت میں وہ اپنے مقاصد طے کرتا: ان مقاصد کے حصول میں کامیابی و ناکامی کا جائزہ لیتا اور مقاصد کی تکمیل کے بعد کے نتائج و مضمرات پر غور کرتا ہے۔ یہی ”نظر“ کسی شعبہ علم کو شناخت دیتی، اس شناخت کو برقرار رکھنے کا سامان کرتی اور اس کی روایت تشکیل دیتی ہے۔ اس ”نظر“ کا کردار کسی شعبہ علم کے سلسلے میں وہی ہوتا ہے جو زبان کے سلسلے میں گرامر کا ہے۔ نئی اصطلاح میں اسے پیراڈایم بھی کہا جاسکتا ہے۔ اردو تحقیق کے پاس بھی ”نظر“ ہے یا اردو تحقیق کی بھی ایک ”گرامر“ ہے اور اس کے پیراڈایم ہیں۔

اردو تحقیق کی ”نظر“ کے تعلق میں یہ بات فی الفور متوجہ کرتی ہے کہ اس ”نظر“ کا رخ باہر کی طرف ہی رہا ہے؛ اردو تحقیق کے باطن کی جانب یہ نظر نہیں پلٹی۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ اردو تحقیق اپنے پیراڈایم کی روشنی میں اردو کے تحقیقی نمونوں کا محاسبہ تو برابر کرتی رہی ہے اور ان نمونوں کے تسامحات کی نشان دہی، طے شدہ اصولوں اور اقدار کے تحت، کرتی رہی ہے، مگر اردو تحقیق نے

”نظر“ کہیں سے حاصل کی؟ اس ”نظر“ کی نہاد نوعیت کیا ہے یا اردو تحقیق کے پیراڈایم کے علمیا کی مآخذ کیا ہیں، نیز اس نظر کی زد کہیں تک ہے یا پیراڈایم کے حدود کیا ہیں، اس طرف اردو تحقیق نے نگاہ غلط انداز سے بھی نہیں دیکھا۔ حقیقت کی تلاش کو اردو تحقیق اپنا پہلا اور شاید آخری سرکار قرار دیتے نہیں تھکتی۔ حقیقت یا امر واقعہ کی صحت کے ضمن میں اردو تحقیق جس کدو کاوش اور جاں فشانی کا مظاہرہ کرتی ہے، وہ بے مثال ہے، مگر خود اردو تحقیق کی ”نظر“ یا پیراڈایم کی حقیقت کیا ہے، اس کے ضمن میں اردو تحقیق نے تحقیق کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی۔ اردو تحقیق کے نظری اور تجزیاتی مباحث میں یہ سوال شاید ہی اٹھایا گیا ہو کہ اردو کی ادبی تحقیق کے علمیا کی مآخذ کیا ہیں؟

اس صورت احوال کے اسباب اور نتائج دونوں پر تحقیق کی ضرورت ہے۔ ایک بات یہ ہر حال واضح ہے کہ اردو تحقیق اپنی نظری بنیادوں کی نسبت خود شعوریت کا مظاہرہ نہیں کرتی۔ اس کا ایک سبب تو خود اردو تحقیق کے پیراڈایم کا یہ اصول ہے کہ حقیقت معروضی ہے؛ باہر موجود ہے اور ہماری آپ کی پسند نا پسند سے بالاتر اور بے نیاز ہے۔ چنانچہ اردو تحقیق معروضی حقیقت کی تلاش میں ہی منہمک رہتی اور خود اپنی حقیقت (جس کی نوعیت موضوعی ہے) کی تلاش کو اپنے مقاصد کی فہرست میں شامل ہی نہیں کرتی۔ ایک اور سبب غالباً یہ ہے کہ اردو تحقیق نے (چند استثنائی مثالوں سے قطع نظر) تنقید سے خود کو فاصلے پر ہی نہیں رکھا، تنقید کی تحقیق میں شمولیت کو تنقید کی دراندازی قرار دیا ہے۔ تحقیق کے پیراڈایم کا مرکزی اصول اگر یہ ہے کہ حقیقت باہر اور معروضی طور پر موجود ہے، اس لیے وہ واحد اور غیر مشتبہ ہے تو تنقید کے پیراڈایم کا کلیدی اصول یہ ہے کہ حقیقت موضوعی ہے، اس لیے وہ واحد نہیں اور تعبیر طلب ہے۔ چوں کہ تنقید کا یہ بنیادی اصول اردو تحقیق کے مرکزی اصول حقیقت سے ٹکراتا ہے، اس لیے اردو تحقیق، تنقید سے، عام طور پر نفور ہے۔ دونوں میں یہ فاصلہ قدرت کا منشاء تھا نہ دونوں کی لازمی نفسی ضرورت، مگر یہ قائم کیا گیا اور خدہ ہر ہے، اللہ فاقا قائم نہیں ہوا۔ ہر شعبہ علم کی ”نظر“ سماجی قوتوں اور ثقافتی تدبیروں کی پیداوار ہوتی ہے، اس لیے اردو تحقیق کو عام طور پر تنقید سے فاصلے پر رکھا گیا ہے تو اس کے پیچھے کچھ سماجی قوتیں اور ثقافتی تدبیریں کارفرما ہیں۔ یہ قوتیں اور تدبیریں کیا ہیں، ان کی نشان دہی کے لیے ایک الگ مقالہ درکار ہے، فی الوقت یہ کہنا ہے کہ تحقیق اور تنقید کے حدود کو دو دھڑوں کی سرحدوں کی طرح اٹل بنا

دینے کا نقصان دونوں کو ہوا ہے اور تحقیق کو زیادہ ہوا ہے۔ تنقید کی تعبیر پسندی سے خود کو دور رکھ کر اردو تحقیق، تاریخ کے خاص محور پر طے ہونے والی نظری بنیادوں کو نل اور ناقابلِ تغیر سمجھنے اور ایک ہی ڈگر پر آنکھیں میچے روالاں رہنے کے علاوہ ادب کے عمرانی اور ثقافتی سوالات میں میل سے سرد مہری برتنے کی مرتکب ہوئی ہے۔ اس سے بڑھ کر کوئی غلط فہمی نہیں ہو سکتی کہ عمرانی اور ثقافتی سوالات کا تعلق محض تنقید سے ہے۔ حق یہ ہے کہ تحقیق کے لیے سوالات یہ زیادہ اہم ہیں۔ تاہم تحقیق کے لیے سوالات اسی وقت اہم ہو سکتے ہیں، جب تحقیق کا ایک نیا مفہوم مرتب کیا جائے۔ اس وقت اردو میں تحقیق کا جو مفہوم رائج یا تحقیق کے جو پیراڈائم کارفرما ہیں، یہ عمرانی، ثقافتی اور فلسفیانہ سوالات کی دستک تک سننے کے روادار نہیں۔ دوسرے لفظوں میں ”رائج اردو تحقیق“ اپنے حال میں مست ہے۔ یہ کیفیت ’اپنی نظر‘ سے یا کسی دوسرے کی نظر سے، خود کو آنکھوں اور خود آگاہ ہونے کے عمل سے سرد مہری کی حد تک لا تعلق ہوتی ہے۔

خود شعوریت اور خود آگاہی کا دوسرا مطلب اپنی ”داخلی تاریخ“ مرتب کرنا ہے۔ ہر شعبہ علم اور فن کی خارجی اور داخلی تاریخ ہوتی ہے۔ خارجی تاریخ اگر واقعات اور ان سے بننے والے بیٹرن سے مرتب ہوتی ہے تو داخلی تاریخ کا دوسرا نام پیراڈائم ہے۔ اردو تحقیق کی خارجی تاریخ کے جزوی بیانے تو مل جاتے ہیں جو اردو تحقیق کی رفتار و سمت کی خبر دیتے ہیں (اس ضمن میں معین الدین عقیل کی کتاب ”پاکستان میں اردو تحقیق: صورت حال اور تحا فے“ اہم ہے) مگر اردو تحقیق کی داخلی تاریخ خود اردو تحقیق کا موضوع بننے میں کامیاب نہیں ہوئی۔ اس کا سبب خواہ اردو محققین کی فکر سے عمومی لا تعلق میں تلاش کیا جائے یا ان کی سہل پسندی میں، دونوں صورتوں میں نتیجہ یہ ہے کہ اردو تحقیق اپنے پیراڈائم سے جتنا ہر اطمینان محسوس کرتی ہے، دوسرے علوم کے پیراڈائم سے اتنی ہی بے نیازی کا مظاہرہ کرتی ہے۔ تبدیلی و انحراف کی خواہش کی جگہ اثوث و استغلی اور غیر مشروط مصالحت کی آرزو، اردو تحقیق میں عام ہوئی ہے۔ اگر کہیں تبدیلی و انحراف کا شائبہ محسوس ہوتا بھی ہے تو وہ اردو تحقیق کی ’نظر‘ پیراڈائم کے اندر ہی پانی کے بیلے کی طرح نمودار ہوتا اور گم ہو جاتا ہے۔ اردو تحقیق میں تبدیلی و انحراف کا میلان عام طور پر رسمیات تحقیق میں ہے یا نئے دریافت کردہ متون یا پھر دریافت شدہ حقائق و متون کی صحت کے تعین کے مسئلے تک ہے۔

یہ صورت حال متقاضی ہے اس تحقیق کی، کہ اردو تحقیق کے پیراڈائم کیا ہیں اور ان کے مآخذ کیا ہیں؟ یہ ایک ایسا موضوع ہے جس کی طرف اردو کی سندی اور غیر سندی تحقیق نے اب تک توجہ نہیں کی۔ کسی موضوع پر توجہ نہ دینے کا ہرگز مطلب یہ نہیں ہو سکتا کہ وہ لائق توجہ ہی نہیں۔ ممکن ہے بعض صورتوں میں اجتماعی بصیرت، کچھ موضوعات کو غیر ضروری قرار دیتی اور لائق تحقیق نہ گردانتی ہو، مگر یہ طے کرنا کہاں آسان ہے کہ کہاں اجتماعی بصیرت کام کر رہی ہے؛ کہاں اجتماعی بے حسی گل کھل رہی ہے اور کہاں سیاسی اور دانش ورانہ مقتدرہ اپنی اقتدار کی حیثیت کو بہر صورت قائم رکھنے کے لیے نئے سوالات کی کونپلوں کے پھوٹنے کی ہر راہ مسدود کر رہی ہے۔ اردو تحقیق کی عمومی روایت کے پیش نظر آخری دو صورتیں ہی درست لگتی ہیں۔ اردو تحقیق کے مقتدرہ نے ان سوالات پر دروازے بند رکھے ہیں جن کی نوعیت سیاسی، عمرانی، فلسفیانہ اور ثقافتی ہے، مگر دروازے بند رکھنے سے سوالات کی چاپ ختم ہوتی ہے نہ دستک ایہ اور بات ہے کہ اپنے کانوں کو بند یا بہرہ کر لیا جائے۔



پیراڈائم سے مراد اعتقادات، اقدار، تکنیک اور طریق کار کا وہ ”نظام“ ہے، جسے ایک علمی گروہ کے ارکان تسلیم کرتے اور اس کے مطابق اپنی علمی سرگرمیوں کو جاری رکھتے ہیں۔^(۱) پیراڈائم کا اظہار، کسی شعبہ علم کے نظری مباحث، اطلاقی نمونوں اور ان دونوں کے متعلق رایوں میں ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں، کسی علم کی نسبت جو کچھ کہا جاتا ہے، جس زاویے سے کہا جاتا ہے، اور پھر جسے اور جس طور پر عمل لایا جاتا ہے، وہ سب پیراڈائم کے تحت ہوتا ہے۔ نیز یہ پیراڈائم ہی ہوتا ہے جو اس بات کا تعین کرتا ہے کہ تحقیق کیوں کر کی جائے، کن طریقوں اور کن سوالوں کو پیش نظر رکھا جائے۔ کس موضوع کو تحقیق کے قابل سمجھا جائے اور اس موضوع کی تحقیق کے لیے کس طریق کار کو اختیار کیا جائے؛ دوران تحقیق کس سوال کو ضروری سمجھا جائے؛ سوال رسمی ہو، سانی نوعیت کا ہو یا فلسفیانہ قسم کا ہو، یا سوال کی جہت عمرانی و ثقافتی ہو یا سوال سرے سے اٹھایا ہی نہ جائے۔ نیز اپنی تحقیقات کے نتائج کی تعبیر کیوں کر کی جائے یا تعبیر کی طرف توجہ ہی نہ کی

جائے؟ لہذا غور کریں تو پیرا ڈایم اگر ایک طرف قائدانہ کردار ادا کرتا ہے تو دوسری طرف کسی شعبہ علم کو مخصوص صورتوں اور کلیوں میں محصور کرنے کا میدان بھی رکھتا ہے یعنی یہ کسی شعبہ علم کو اگر شناخت دیتا ہے تو تعصب اور پابستگی کے سپرد کرنے کا موجب بھی بن سکتا ہے۔ اسی لیے ہر شعبہ علم کے پیرا ڈایم کا تنقیدی مطالعہ کرتے رہنا چاہیے۔ اسی مطالعے سے اس شعبہ علم کی داخلی تاریخ مرتب ہوتی چلی جاتی ہے۔

پیرا ڈایم کی ان توضیحات کی روشنی میں اردو تحقیق کی تعریف، مقصد، طریق کار وغیرہ سے متعلق یہ بیانات دیکھیے:

”تحقیق کا مطلب ہے حق کا ثابت کرنا یا حق کی طرف پھیرنا کسی الجھے ہوئے یا غیر معلوم مسئلہ کو حل کرنے کے لیے تمام ضروری ماخذ و مصادر کی پوری چھان بین کر کے غیر جانب داری سے صحیح نتائج حاصل کرنے کی کوشش کرنا۔“ (۱)

”تحقیق، سچ یا حقیقت کی دریافت کا عمل ہے۔“ (۲)

”تحقیق کا مقصد نامعلوم حقائق کی تلاش اور معلوم حقائق کی توسیع یا ان کی خامیوں کی تصحیح ہے۔ ان دونوں کا نتیجہ حدود علم کی توسیع ہے اور حدود علم کی توسیع انسانی ترقی کا باعث ہے۔“ (۳)

”ادبی محقق کے تین کام ہیں:

۱۔ نئے حقائق کی تلاش ۲۔ حقائق کی تصدیق یا تردید

۳۔ حقائق کی تشریح و تعبیر“ (۴)

”تحقیق کا مطلب نظر حقیقت کی جستجو اور واقعے کی صداقت کی تلاش ہے۔“ (۵)

اردو میں تحقیق کی تعریف و غایت سے متعلق بیانات میں غیر معمولی مماثلت اور ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ معلوم نہیں یہ صورت کن لوگوں کو خوش آتی ہے جو لوگ گہرائی اور تنوع کے طالب ہوتے اور ان دونوں کو علم کی ترقی کے لیے لازم سمجھتے ہیں، انہیں اردو تحقیق سے متعلق بیانات اور

مثال میں جملہ اہم تدوینی کارناموں کے مقدمے پیش کیے جاسکتے ہیں، جو ہر چند کتاب کے آغاز میں شامل ہوتے مگر لکھے آخر میں جاتے ہیں۔ ان مقدموں میں اصول تدوین، راہ تدوین میں حائل مشکلات وغیرہ کی تفصیل کے علاوہ مدون کیے گئے متن پر تنقید و تبصرہ بھی شامل ہوتا ہے۔ سوم یہ کہ تنقید و تعبیر کو متذکرہ باادو اصولوں سے عملیاتی سطح پر جوڑنے یعنی حقیقت کی تعبیر اور تلاش کو، قدر اور طریق کار کی سطح پر یکساں ثابت کرنے کی کوئی سنجیدہ کوشش اب تک نہیں کی گئی۔

کچھ لوگوں نے حقیقت کی جدہ مسئلے کا ذکر بھی کیا ہے۔ مثلاً عبدالستار دلولی کے نزدیک ”تحقیق کسی مسئلے کے قابل اعتقاد حل اور صحیح نتائج تک پہنچنے کا وہ عمل ہے، جس میں ایک منظم طریق کار، حقائق کی تلاش، تجزیہ اور تفصیل کاری پوشیدہ ہوتی ہے۔“ (۷) لیکن یہاں بھی مسئلہ اپنی اہمیت میں حقیقت ہے۔ جب مسئلے کے ساتھ ہی حقائق کی تلاش کی پٹج کا دی جاے تو مسئلہ کسی سوال کے بجائے ایک امر واقعہ بن جاتا ہے، جو نامعلوم یا غلط بیانیوں میں ملفوف ہونے کی وجہ سے الجھن کا باعث بنتا ہے۔ لہذا کہا جاسکتا ہے کہ حقیقت کی تلاش اور حقیقت کی توسیع بذریعہ صحیح و تصدیق ہی اردو تحقیق کے پیراڈائم ہیں۔

سوال یہ ہے کہ اردو تحقیق میں حقیقت سے کیا مراد ہے اور اردو تحقیق نے حقیقت کی دریافت و تصدیق کو ہی اپنا صحیح نظر کیوں بنایا؟

ہر چند حقیقت کا غلط اپنی مجرد حیثیت میں کسی متعین معنی کا حامل نہیں ہے۔ مختلف سیاق میں اس کا مفہوم مختلف ہو جاتا ہے۔ تاہم ’اصل‘ اور ’بنیاد‘ ایسے تکریمات ہر سیاق میں اس کے ہم رکاب ہوتے ہیں۔ گویا حقیقت کو فطرت، سماج، نفسیات یا مابعد الطبیعیات کی سیاق میں استعمال کیا جاے، اس کے مفہوم میں اصلی و بنیادی ہونے کا تکریم شامل رہتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ سیاق کی تبدیلی سے حقیقت کا قدری تصور بدل جاتا ہے۔ یعنی سماجی حقیقت، سائنسی حقیقت، ادبی حقیقت اور مابعد الطبیعیاتی حقیقت، قدری پیمانے پر یکساں اہمیت کی حامل نہیں ہیں۔ لہذا کہا جاسکتا ہے کہ اقدار، سیاق میں ہیں، خود حقیقت میں نہیں۔

اگرچہ اردو تحقیق اعلانیہ اپنا تعلق ادبی حقیقت سے جوڑتی ہے اور قاضی عبدالودود کے لفظوں میں ”تحقیق کسی امر کو اس کی اصل شکل میں دیکھنے کی کوشش (کرتی) ہے۔“ (۸) تو امر سے

مراد ادبی و مرہی ہوتا ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ اردو تحقیق اس مفہوم میں ادبی تحقیق ہے کہ یہ کسی نہ کسی سطح پر ادب سے متعلق ہوتی ہے اور گوادب میں ادیب، شاعر، ادبی تاریخ، زبان، ادبی متون کو عام طور پر شامل سمجھا گیا ہے، مگر ادبی تاریخ اور اس کے پہلو اردو تحقیق کا اہم موضوع رہے ہیں۔ چنانچہ تاریخی تحقیق ہی اردو تحقیق میں رائج ہوئی ہے۔ (بیانیہ تحقیق کی مثالیں بھی مل جاتی ہیں) گین چند کے بقول:

”جہاں تک اردو کی ادبی تحقیق کا تعلق ہے، اس کا بھی یہی مقصد ہے کہ جن مصنفین، جن اداروں، جن علاقوں، جن کتابوں اور متفرق تخلیقات کے بارے میں اب تک جو کچھ معلوم ہے، اس کی جانچ پڑتال کر کے اس کی غلط بیانیوں کی تصحیح کر دی جائے تاکہ غلط مواد کی بنا پر غلط فیصلے نہ صادر کر دیے جائیں۔“ (۹)

لہذا اردو تحقیق میں حقیقت سے مراد وہ صداقت ہے جو اردو کی ادبی تاریخ کے کسی محور پر ہر طور واقعے اور متن کے وجود میں آئی۔ واقعہ اور متن اپنی اصلی حالت میں موجود تھے، مگر کاتبوں کے قلم اور مورخوں کے بیانات نے دونوں کی اصلی حالت میں تبدیلی پیدا کر دی۔ تحقیق کا کام اسی اصلی حالت کی بازیافت ہے۔ اردو تحقیق نے بازیافت کے اس عمل میں غیر معمولی محنت اور کاوش کا ثبوت دیا ہے۔ اس ضمن میں اردو تحقیق نے دیگر علوم سے بیش بہا مدد لی ہے، تاہم صرف ان علوم سے جو ادبی واقعے اور متن کی صحت و صداقت کے تعین میں مدد دیں۔ جیسے فارسی و عربی، تاریخ و سوانح اور لغت کا علم۔ ہر چند عروض، بیان و بدیع، فصاحت، منطق اور تصوف سے آگہی کو بھی اردو تحقیق کے لیے ضروری قرار دیا گیا ہے اور یہ شاید گزرتا ہے کہ محقق متن اور واقعے کی تشکیل میں شامل عناصر کو بھی سامنے لائے گا، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ان علوم کو بھی واقعے اور متن کی صحت کو غیر مشتبہ بنانے میں صرف کیا جاتا ہے، تو یا ان علوم کی اپنی داخلی قدر کی مدد سے ادبی امر کو روشن کرنے کے بجائے، ان علوم کے صرف انہی پہلوؤں سے رجوع کیا جاتا ہے، جو ادبی حقیقت کی صحت کا تعین کر سکیں اور تمام اشتباہات رفع کر سکیں۔

اردو تحقیق کے پیراڈائم میں اپنی اصل (Origin) کی بازیافت، اپنی اصل کے ساتھ

جڑے رہنے اور اپنی اصل کی مخصوص شناخت کو استوار رکھنے کا رویہ کئی سطحوں پر موجود ہے۔ وجودیاتی، علمیاتی اور طریق کار، تینوں سطحوں پر یہ رویہ ملتا ہے۔ وجودیاتی (ontological) زاویے سے دیکھیں تو اردو تحقیق نے ان موضوعات کو شرف تحقیق بخشا ہے، جنہیں اردو/مشرقی روایت اپنی اصل قرار دیتی ہے۔ حافظ محمود شیرانی، مولوی عبدالحق، قاضی عبدالودود، سید عبداللہ، رشید حسن خاں، گیان چند، وحید قریشی، جمیل جالبی اور معین الدین عقیل کی تحقیقات اردو کی اصل یعنی کلاسیکی روایت کی بازیافت ہی سے عبارت ہیں۔ اردو تحقیق کی خارجی اور داخلی دونوں تاریخوں سے یہ بات عیاں ہے کہ ”اردو/مشرقی روایت“ سے بالعموم وہ روایت مراد لی گئی ہے جس میں فارسی و عربی کی روایت لازمی عنصر کے طور پر شامل ہے۔ چوں کہ انیسویں صدی کے نصف آخر تک آتے آتے فارسی اس اقتداری اور تہذیبی حیثیت سے محروم کر دی گئی تھی، جو اسے برصغیر میں پہلے حاصل تھی، اس لیے اب بھی اردو تحقیق کا محبوب ترین موضوع وہی ادوار ہیں، جب فارسی کو تہذیبی اقتدار حاصل تھا۔ ممکن ہے یہ بات نازک مزاج محققین پر گراں گزرے مگر یہ سچ ہے کہ جدید عہد (۲۰ ویں صدی) اردو تحقیق کا زرخیز اور مقبول موضوع تاحاں نہیں بنا۔ (یہاں سندی تحقیق استثناء ہے اور اس کا جو عمومی معیار ہے، وہ سب پر عیاں ہے)۔ اس کے جواب اور دفاع میں دو باتیں کہی جاسکتی ہیں۔ ایک یہ کہ ابتدا سے انیسویں صدی تک کے زمانے کے کتنے ہی پہلو ابھی تشنہ تحقیق ہیں اور اس سے پہلے کہ موجود آثار بھی معدوم ہو جائیں انہیں معرض تحقیق میں لایا جانا چاہیے۔ دوسری یہ بات کہ نوآبادیاتی عہد میں ہماری تاریخ و تہذیب کو چوں کہ مسخ کیا گیا اس لیے اپنی ادبی تاریخ و روایت کے درست متون کو سامنے لانا ضروری ہے۔ دونوں باتیں برحق ہیں اور ان کی افادیت سے اسی کو انکار ہو سکتا ہے جو ادب کی تاریخ اور روایت سے بے بہرہ ہو مگر سوال صرف یہ ہے کہ کیا ”اردو/مشرقی روایت“ کی بازیافت کے لیے یہی صورت ممکن اور ناگزیر تھی اور کسی دوسری صورت کی تلاش عبث ہے؟ نیز آخر کیا وجہ ہے کہ اردو تحقیق کا عمومی ”سٹنڈ سیٹ“ جدید عہد کے ادب، نظریات، سماجی سائنسی تصورات تحقیق سے کوسوں دور کیوں ہے؟

علمیاتی (Epistemological) رخ سے دیکھیں تو اردو تحقیق اپنے بنیادی مفہوم کے

اسے اردو تحقیق کے علمی رُخ کا ہی شاخسانہ کہنا چاہیے۔ حقیقت مستقل قدر اور غیر مبدل ماہیت کی حامل ہونے کی وجہ سے تعبیر و تنقید سے بے نیاز ہے۔ تعبیر طلب وہ حقیقت ہوتی ہے، جو موضوعی ہو؛ ابہام میں لپٹی ہو؛ ایک مسئلے یا سوال کی صورت خود کو پیش کرے اور سب سے بڑھ کر اپنی نہاد میں مادی ہو۔ مادی حقیقت تغیر پذیر اور غیر مستقل ہوتی ہے۔ وہ خود مکتفی نہیں ہوتی، زمانی و مکانی عناصر کے سہارے قائم ہوتی اور انہی کے پھیر میں اپنے وجود کا سراغ پاتی ہے۔ اس کے غیر مستقل ہونے کا مطلب یہ ہے کہ معنی کی حامل تو ہے، مگر یہ معنی مستقل نہیں ہے۔ مابعد الطبیعیاتی حقیقت کا معنی مستقل ہونے کی وجہ سے ہی تعبیر کی ضرورت سے بے نیاز ہوتا ہے۔ زیادہ سے زیادہ اس کی شرح کی جا سکتی ہے اور شرح کا مقصد اس کے عداوہ کچھ نہیں کہ مستقل معنی / جو ہر کو وضاحتاً دور کرایا جاسکے۔ شرحوں میں اختلاف ہوتا ہے، مگر یہ اختلاف مقصد میں نہیں، طریق کار میں ہوتا ہے۔ مادی حقیقت کا معنی غیر مستقل ہونے کی وجہ سے ہی تعبیر طلب ہوتا ہے۔ لہذا جب تحقیق کسی "مادی حقیقت" کی جست جو کو اپنا ح^{مطرح} نظر بنائے گی تو اس کی تعبیر کو اپنی عملیات میں شامل کرنے پر مجبور ہوگی۔ مادی حقیقت کا غیر مستقل معنی خود کو ایک ابہام، سوال یا مسئلے کی صورت پیش کرتا ہے۔ اردو تحقیق میں اگر سوال اور مسئلہ، بنیاد کی صورت موجود نہیں ہیں تو وجہ ظاہر ہے۔ اس میں کوئی مبالغہ نہیں کہ اردو تحقیق نے کسی سوال پر بنیاد نہیں رکھی اور اگر رکھی ہے تو وہ سوال کسی ذہنی، عمرانی، ثقافتی مسئلے سے متعلق نہیں بلکہ ایک غیر مشتبہ صداقت کے راستے میں حایل الجھن کی صورت ہے۔ اس بات کی وضاحت میں ڈاکٹر جمیل جالبی کی زبانی یہ واقعہ ملاحظہ کیجیے:

”تذکرہ ہندی میں مصحفی نے لکھا ہے کہ جب عہد محمد شاہ میں دلی دکنی کا دیوان دہلی پہنچا تو اس کی غزلیں چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئیں اور لوگ دلی کے رہنے والے گلی کو چوں میں پڑھنے لگے۔ کام کرتے ہوئے تجسس پیدا ہوا کہ یہ کیسے ممکن ہے، دیوان دلی شاہی ہند پہنچے اور وہ آگ کی طرح گلی کو چوں میں پھیل جائے؟ اس کا جواب کسی تذکرے یا کسی اور دیوان یا کسی ادبی حوالے میں نہیں ملا۔ اتفاق سے اسی زمانے میں مرزا محمد حسین قتیل کی تصنیف ’ہفت تماشا‘ پڑھ رہا تھا۔ اس میں قتیل نے ایک جگہ لکھا تھا کہ

کانستھ ہوئی کے رہانے میں، نشے کی حالت میں، گلستان، بوستان اور دلی کے رینجنے پڑھتے ہوئے گلی کوچوں سے گزرتے تھے۔ تذکروں میں صرف مصحفی نے شاہ حاتم کے حوالے سے یہ بات لکھی تھی جس کی تصدیق ایک غیر ادبی ماخذ سے ہوئی، تو یہ طریقہ کار تحقیق کے لیے مفید بھی ہے اور مناسب بھی۔ (۱۱)

غور کیجیے، جاہلی صاحب نے اپنی تحقیق کی بنیاد تو ایک سواں پر رکھی مگر یہ سواں عمرانی، ثقافتی یا جغرافیائی مسئلہ نہیں بلکہ ایک امر کی صداقت کی تائید و تصدیق، کسی اور ماخذ سے کرنے کے احساس کی صورت ہے۔ اردو تحقیق کے موجودہ پیراڈیگم میں یہی سواں پیدا ہو سکتا ہے۔ آپ اردو تحقیق کے جملہ معیاری نمونے دیکھ ڈالیے، آپ کو ای نوٹ کے "سوالات" نہیں گئے۔ جن تحقیقی نمونوں میں کسی دوسرے محقق کے تصدیق کی نشان دہی کی گئی ہے (شمیرانی کی تنقید شعرا، رشید حسن خاں کا جمیل جاہلی کی تاریخ پر مقلد، تین چند کی اردو کی ادبی تاریخیں) ان میں بھی اس وضع کے "سوالات" اٹھائے گئے ہیں۔ کسی دوسرے پیراڈیگم میں یہ سواں نہیں بلکہ ایک امر واقعہ تصدیق کا سیدھا سارا معاملہ ہوتا۔ سوال اس کے بعد پیدا ہوتا۔ اغلب ہے کہ دلی کے دیوان کی شہرت کو ایک ایسے تہذیبی اور جمالیاتی سوال کی صورت یا جاتا، جو کانسٹھوں میں اثراتی فوری اور عوامی رینجنے کی عوامی و جماعتی سطح پر مقبولیت کے اسباب و اثرات پر روشنی ڈالتا۔ اس سوال کے جواب کے لیے بھی دیگر ادبی ماخذ تک رسائی ہوتی اور محکمہ جدید تعبیر و تجزیے کی ضرورت پیش آتی۔

راقم کو یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ اردو تحقیق کا موجودہ پیراڈیگم تعبیر و تجزیے اور تنقید کی نہ منجانبش رکھتا ہے اور نہ اس کی ضرورت محسوس کرتا ہے۔ ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں، ڈاکٹر سید عبداللہ، ڈاکٹر جمیل جاہلی، خلیق انجم، تبسم کاشمیری (۱۲) جب تحقیق کے لیے تنقید کو لازم گردانتے ہیں تو اس میں محض تنقید کی اہمیت کا اظہار ہوتا ہے اور لازماً تنقید کو تحقیق کے بعد رکھا جاتا ہے کہ اگر تنقید اپنی بنیاد تحقیق پر رکھے گی تو بھلا تنقید کا ہوگا، تنقید درست فیصلے کر سکے گی۔ یعنی تنقید اگر تحقیق سے اغراض برستے گی تو گویا منہ کی کھائے گی۔ تحقیق، تنقید کے بغیر بھی اپنی مستقل بالذات حیثیت کو قائم رکھے گی۔ دوسرے لفظوں میں تحقیق اور تنقید کے اس رشتے میں، دونوں میں ایک قافلہ لازماً موجود رہتا ہے۔ تنقید تحقیق کے خون میں شامل نہیں ہوتی، اس کا "پیراسائٹ" ثابت ہوتی ہے۔ اس سے تنقید کا بھلا ہونا نہ ہو، اردو محققین کی اس انا کی تسکین ضرور ہوتی ہے، جو نقادوں کو بالعموم اپنا

اُردو تحقیق کی عملیات کا یہ زاویہ بھی، اپنی اصل سے جڑے ہونے کو ثابت کرتا ہے کہ اُردو تحقیق نے مغربی سماجی سائنسوں میں رائج تحقیق کے پیراڈائم کے صرف انہی حصوں کو قبول کیا ہے جو اُردو تحقیق کے تصور حقیقت کو تبدیل کرتے ہیں نہ متاثر: صرف رسمیات تحقیق کو قبول اور اختیار کیا گیا ہے، یعنی حوالہ نگاری، تحشیہ اور کتابیات کے اندراج کی رسمیات اختیار کی گئی ہیں۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ اُردو میں تحقیق کے متعلق کتابوں کا نوے فی صد حصہ رسمیات تحقیق کے باب میں ہوتا ہے، وگرنہ جہاں تک اُردو تحقیق میں حقیقت تک رسائی کا تعلق ہے، کم و بیش اسی طریق کار کو اپنایا گیا ہے جو اسلامی روایت میں روایت اور درایت سے موسوم ہے۔ اُردو کے اول درجے کے محققین اسی محنت، کاوش، احتیاط اور استدلال سے کام لیتے ہیں جو محدثین کے یہاں ملتا ہے۔ ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں اور دوسرے محققین اگر بلاشبہ حقیقت کے لیے حضرت ابویوب انصاری کے واقعے کا حوالہ دیتے ہیں، جنہوں نے محض ایک حدیث کے ایک لفظ سے متعلق شک دور کرنے کے لیے مدینے سے مہر کا سفر اختیار کیا جہاں حضرت عقبہ بن عامر موجود تھے تو یہ حوالہ بے جا نہیں دیتے، اُردو تحقیق کی روایت کی اصل پر روشنی ڈالنے کی خاطر ایسا کرتے ہیں۔ نیز یہ بھی اتفاق نہیں کہ متن کی صحت کا جو بلند تصور محدثین کے یہاں موجود ہے، کم و بیش وہی تصور اُردو محققین کے یہاں بھی ملتا ہے۔

اُردو تحقیق میں یہ سوال تو قائم کیا گیا ہے کہ تحقیق کیا ہے اور اس کے لوازم اور رسمیات کیا ہیں؟ اور اس کے جواب کے لیے درجن بھر کتابیں اور درجنوں مقالات لکھے گئے ہیں۔ یہ ایک حیرت انگیز اور چشم کشا حقیقت ہے کہ ان میں سے کسی ایک کتاب کو حقیقی معنوں میں تحقیقی کتاب قرار نہیں دے سکتے۔ اکثر کتابیں تو مرتبہ ہیں اور کلب عابد، بیان چند، عبدالرزاق قریشی، قاضی عبدالقادر اور ڈاکٹر اسلم ادیب کی کتب کی حیثیت تایف کی ہے۔ تاہم تبسم کاشمیری کی کتاب (ادبی تحقیق کے اصول) استثنائے۔ لہذا ان کتابوں میں تحقیق کی مختلف تعریفوں، اقسام، طریق کار وغیرہ کی وضاحت، دست یاب انگریزی کتب کی مدد سے تو کر دی گئی ہے؛ مقلد نگاری کے اصولوں پر بھی مبسوط انداز میں لکھا گیا ہے اور ان سے نئے محققین کو رسمیات تحقیق کے سلسلے میں تمام ضروری راہ نمائی ملتی ہے، مگر اس سوال کا جواب ان کتب میں کہیں نہیں ملتا کہ ادبی تحقیق اپنی

نوع کے اعتبار سے کیا ہے؟ کیا یہ فطری سائنسوں کی تحقیق میں شمار ہوتی ہے یا سماجی سائنسوں کی تحقیق کی صف میں آتی ہے یا ان دونوں سے الگ ہے؟ یہ ایک بے حد بنیادی سوال ہے، اتنا ہی بنیادی سوال، جتنا یہ کہ ادب سائنس ہے یا سماجی تشکیل یا ایک ایسی شخصی تشکیل ہے جو سماجی تشکیلات کو کہیں عبور کر جاتی اور کہیں ان پر سوالیہ نشان لگاتی ہے؟ لہذا کہا جاسکتا ہے کہ اردو تحقیق میں صرف ’رسمی سوال‘ قائم کیا گیا ہے، ’تحقیقی سوال‘ نہیں یعنی ’تحقیق کیا ہے؟‘ سوال اٹھایا گیا ہے، ’تحقیق کا (علمیاتی) ماخذ کیا ہے؟‘ یہ سوال کسی اردو محقق کے راستے میں حائل نہیں ہوا۔ اس سوال کے جواب سے ہی ادبی تحقیق کی خصوصیات اور انفرادیت کو طے کیا جاسکتا ہے اور یہ بات راقم کو نہایت افسوس سے کہنا پڑ رہی ہے کہ اردو کی ادبی تحقیق (چند ایک مستثنیات کو چھوڑ کر) صرف اس مفہوم میں ادبی تحقیق ہے کہ وہ ادب کی شخصیات، ادوار یا اصناف سے متعلق ہے، ادب کی اس ادبیت سے کوئی رشتہ نہیں رکھتی، جس کے بغیر ادب بہ طور نوع قائم ہی نہیں ہو سکتا۔ اصولاً اسے ادبی تحقیق نہیں، ادب کی تحقیق کہنا چاہیے۔ ادبی تحقیق کے لیے سوزوں پیراڈائم کا فیصلہ بھی مذکورہ بنیادی سوال کے جواب پر منحصر ہے، اس لیے کہ جدا قسم کی تحقیق کے لیے جدا جدا پیراڈائم درکار ہیں۔ ایک زمانہ تھا، جب یہ سمجھا جاتا تھا کہ سائنسی و سماجی علوم کے لیے یکساں پیراڈائم اختیار کیے جاسکتے ہیں اور یہ وہ زمانہ تھا (انیسویں صدی کے نصف آخر سے بیسویں صدی کے نصف اول تک) جب فطرت اور سماج کو ایک جیسے قوانین کا حامل سمجھا جاتا تھا، لہذا خیال کیا جاتا تھا کہ فطری سائنس کے جو قوانین مادے، اجرام فلکی، نباتات وغیرہ کی داخلی ساخت کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں، وہ سماجی ساختوں کی تحقیق میں بھی یکساں طور پر کارگر ہیں، مگر پھر سماجی ساختوں کی اس انفرادیت کو دریافت و قبول کر لیا گیا جو انسانی ارادے کی شمولیت سے، سماجی ساخت میں پیدا ہوتی ہے، جس سے فطرت محروم ہے۔ چنانچہ فطری سائنس کے تحقیقی پیراڈائم کے متوازی سماجی سائنسوں کے لیے الگ پیراڈائم وضع کیے گئے۔

اس بات سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ پیراڈائم تحقیقی نتائج پر اتنا ہی اثر انداز ہوتا ہے، جتنا راستے کا انتخاب منزل تک پہنچنے یا نہ پہنچنے پر اثر انداز ہوتا ہے۔ تحقیق میں اس سے بڑھ کر کوئی گمراہی نہیں ہو سکتی کہ یہ سمجھا جائے کہ اصل بات منزل پر پہنچنا ہے، راستہ خواہ کوئی ہو۔ یعنی آپ

فطری سائنسوں کا پیراڈایم استعمال کریں یا سماجی سائنسوں کا، کمیٹی طریق کار سے کام لیں یا کیفیتی طریق تحقیق سے استفادہ کریں یا سرے سے کسی پیراڈایم یا طریق کار سے کام نہ لیں، انکل پچو جو ہاتھ آئے اسی سے کام چلائیں، کوئی فرق نہیں پڑتا۔ آپ کو تو حقیقت دریافت کرنی ہے اور اس کے لیے کوئی مخصوص تحقیقی طریق کار نہیں ہے۔ اردو کے بیش تر محققین کے بارے میں ڈاکٹر تبسم کاشمیری کا یہ دعوایہ بجا ہے کہ وہ ”نہیں بتا سکتے کہ وہ کن اصولوں کے مطابق کام کرتے ہیں۔“^(۱۳) اس کی وجہ فقط یہ ہے کہ وہ ایک ایسے پیراڈایم کے تحت کام کرتے ہیں، جس میں نہ تو اصولوں کی بحث اٹھائی جاتی ہے اور نہ اپنے تحقیقی سوال کے لیے موزوں تحقیقی طریق کار کا جو حکم پالنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔



اپنے وسیع مفہوم میں تحقیق، علم کے حصول، اشیاء و مظاہر کی تفہیم کا ایک طریقہ کار ہے۔ علم کے حصول کے دیگر ذریعے اور طریقے بھی ہیں، جیسے اچانک کشف، الہام، کسی مقتدر ہستی کا فرمودہ، روایت، کہانیاں، ضرب ال مثال وغیرہ۔ تحقیق کا طریقہ، ان سب سے الگ ہے۔ باقی سب طریقوں میں آپ کسی نہ کسی سطح پر مقتدرہ یا اتھارٹی کو تسلیم کر رہے ہوتے اور اپنی ذاتی فکر اور قوت استدلال کو معطل کر رہے ہوتے ہیں، مگر تحقیق میں محقق کا فکر اور استدلال پوری طرح فعال ہوتے ہیں اور یہ فعالیت ہمہ گیر ہوتی ہے۔ چنانچہ یہ کہنا درست ہے کہ تحقیق علم کی تخلیق کرتی ہے۔

تحقیق کے طریقے سے علم کے حصول کی خواہش کا محرک، دنیا و کائنات سے متعلق ایک خاص فلسفیانہ تصور ہے؛ خواہ محقق اس امر سے واقف ہو یا نہ ہو۔ اس فلسفیانہ تصور کے مطابق دنیا، اس کی حقیقت، اس کے سوالات، اس کی الجھنیں، اس کے مسائل از خود آپ کے علم میں نہیں آ سکتے اور نہ کوئی اتھارٹی، دنیا اور اس سے متعلق سوالات کا علم، ایک جیکبج کی صورت آپ کو عطا کر سکتی ہے۔ صاف لفظوں میں تحقیق صرف اسی سانچ میں رائج ہوتی ہے، جو اس بات کو اصولی طور پر تسلیم کرتا ہو کہ علم کے انکشاف کی کوئی ایجنسی موجود نہیں ہے، خواہ یہ ایجنسی مادی ہو، سماجی، ثقافتی،

ادارہ جاتی ہو۔ علم کا انکشاف صرف تحقیق کے منظم طریقے سے ممکن ہے۔ وہی سماج تحقیق پسند کہلا سکتا ہے جو ہر نوع کی اتھارٹی کو چیلنج کرنے کی اخلاقی جرأت رکھتا ہو اور چیلنج کرنے کے لیے تمام ذہنی و عملیاتی وسائل سے مالا مال ہو۔ جو سماج انفرادی قدم اٹھانے سے پہلے طرح طرح کے خوف کی زد پر رہا ہو اور ذہنی و عملیاتی وسائل سے محرومی کا شکار ہو، وہ اگر تحقیق کرتا بھی ہے تو تحقیق کے نام پر سنا بے جان حقائق کا ذمیر لگاتا چلا جاتا ہے، جس سے کسی اتھارٹی کو خطرہ نہیں ہوتا۔ اگر ہم یہ تسلیم کرتے ہیں کہ کوئی بات معنی و مفہوم سے خالی نہیں ہے اور ہر معنی و مفہوم ایک 'پوزیشن' ہے تو "مردہ حقائق کا ذمیر" لگانے والی تحقیق بھی ایک مفہوم رکھتی ہے اور نتیجتاً ایک موقف یا پوزیشن کی حامل ہے اور اس پوزیشن کے مطابق دنیا میں جو کچھ اور جیسے موجود ہے، وہ درست اور قابل عمل ہے، لہذا انکار و انحراف بے وجہ اور تسلیم و موافقت درست رویے ہیں۔ دنیا کو تبدیل کرنے کی نہیں، اس سے ہم آہنگ ہونے کی ضرورت ہے۔

تحقیق کے عملیاتی وسائل میں اہم ترین وسیلہ 'موضوع تحقیق کی مناسبت سے پیراڈائم اور طریق کار کا انتخاب' ہے۔ تحقیق میں پیراڈائم کے درست انتخاب کی اتنی ہی اہمیت ہے جتنی کسی مرض کے لیے درست دوا کی۔ جس طرح غلط دوا، مرض کے خاتمے کے بجائے مریض کو خاتمہ کر سکتی ہے، اسی طرح غیر موزوں پیراڈائم کا انتخاب موضوع تحقیق کے لیے 'مہلک' ثابت ہو سکتا ہے۔ پیراڈائم کے غلط انتخاب یا انتخاب کے معاملے و نظرائنداز کرنے سے آپ کسی شے کے جس علم تک پہنچے ہیں، وہ علم نہیں ہوتا، کوئی تعصب، کوئی خرافات یا کوئی فرضی امر ہو سکتا ہے۔ (۱۵)

یہ بھی واضح رہے کہ تحقیق سے دو طرح کے علم کی نمود ہوتی ہے۔ ایک وہ جو موجود، مگر کئی پرتوں میں ملفوف یا تعبیروں سے مسخ شدہ شے کا انکشاف کرتا ہے۔ دوسرا علم ایک سرخی چیز کو تخلیق کرنے سے عبارت ہے۔ دوسرے لفظوں میں تحقیق، علم کی یافت بھی کرتی ہے اور علم کی تخلیق بھی! ظاہر ہے دونوں طرح کے علم کا مرتبہ یکساں نہیں ہو سکتا۔ دونوں کے درجے میں کم و بیش وہی فرق ہے جو احیا اور ارتقا میں ہے۔ عام طور پر کسی سماج میں علم کی یافت کی خواہش تو انا ہوتی ہے یا علم کی تخلیق کا جذبہ غالب ہوتا ہے۔ تحقیق کے ذریعے علم کی یافت کی خواہش اس سماج میں شدت اختیار کر جاتی ہے جو بعض تاریخی وجوہ سے "احیا پسند" ہو؛ جس کے اجتماعی یا شعور میں اپنے ماضی اور

اپنی روایات سے الگ ہو جانے کا خوف اور اسی کے نتیجے میں اس سے جڑنے کی خواہش، ملی جلی صورت میں موجود ہوں۔ اس نوع کی تحقیقی روش عموماً نوآبادیاتی ماضی رکھنے والے ممالک میں فروغ پاتی ہے کہ ان کے ماضی کو مسخ کیا گیا اور ان کی روایات کو غلط تعبیروں کی زنجیریں پہنا کر اپنا چ کیا گیا ہوتا ہے۔ جب کہ علم کی تخلیق کا جذبہ احیاء سے زیادہ ارتقاء پسند معاشروں میں غائب ہوتا ہے۔ ان کی نگاہ ماضی سے زیادہ مستقبل کی طرف ہوتی ہے۔ احیاء اور ارتقاء میں لازمی تضاد نہیں ہے اور بعض اوقات احیاء، ارتقاء کی بنیاد بھی بنتا ہے، تاہم جب احیاء کا جذبہ تحقیق کی آزادانہ روش کے گرد حصار کی صورت اختیار کر لے اور اسے پابند کر ڈالے تو ارتقاء سے انحراف کا رویہ عام ہو جاتا ہے۔ ساری اہمیت روایت کو پوری صحت کے ساتھ محفوظ کرنے یا روایت کو ناروا تعبیروں کی بھاری زنجیروں سے آزاد کرانے پر دی جانے لگتی ہے۔ نئی نظر اور تازہ دہش کی تخلیق سے بے زاری عام ہو جاتی ہے۔ اس مقام پر "اپنی روایات سے الگ ہو جانے یا ان کے چھن جانے کا خوف" مجسم ہو کر سامنے آ جاتا ہے اور وہ نئی نظر اور تازہ دہش کو اپنے لیے خطرہ سمجھنے لگتا اور اس پر غرائے لگتا ہے۔ چنانچہ دیکھیے کہ جہاں تحقیق کا مفہوم علم کی یافت ہو، وہاں علم کی تخلیق پر جتنی تصور تحقیق کو (ایک خطرہ سمجھتے ہوئے) مسترد یا مسخ کرنے کی روش عام ہوتی ہے۔ یہ ہر کیف تحقیق خواہ ماضی میں موجود حقیقت یا صورت حال کا انکشاف کرے یا کسی نئے وزن اور نظریے کی تخلیق کرے، اپنے وجود اور اپنے قابل عمل ہونے کے لیے پیراڈائم کی محتاج ہوتی ہے۔



ادبی تحقیق کے لیے کیا پیراڈائم موزوں ہو سکتا ہے، اس سوال کے جواب کے لیے دست یاب پیراڈائم پر ایک نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔
معاصر عالمی فکر میں اس وقت تین قسم کے تحقیقی پیراڈائم رائج ہیں: ثبوتیت، رد ثبوتیت یا تعبیریت اور تنقیدی تعبیری۔

ثبوتیت (Positivism) کا پیراڈائم ارسطو، فرانسس بیکن، ڈیکارٹ، آگسٹ کوٹے، تھامس ہابز، ڈیوڈ ہیوم، جون سٹوارٹ مل اور ورنلہیم کے فلسفیانہ نظریات سے ماخوذ ہے؛ کوٹے

کے نظریات سے بہ طور خاص۔ ثبوتیت کا مرکزی نکتہ مارٹن ہولیس کے لفظوں میں یہ ہے:

”ثبوتیت کی اصطلاح فلسفے اور سماجی سائنس میں کئی معانی میں استعمال ہوتی ہے۔ وسیع معنی میں، اس سے مراد وہ (تحقیقی) طرز ہے جو سائنسی طریق کار کا احاطہ انسانی معادلات پر، اس خیال سے کرتا ہے کہ فطری نظم کے حامل ہونے کے سبب ان کی معروضی چھان بین کی جاسکتی ہے۔“ (۱۶)

لہذا ثبوتیت ایک ایسا پیراڈائم ہے، جو سماجی دنیا کو فطری دنیا کے مماثل سمجھتا ہے۔ اس کے مطابق سماج اور اس کے ادارے انہی قوانین کے تحت کام کرتے ہیں، جنہیں فطری سائنسوں نے، فطرت کے مطالعے سے دریافت کیا ہے۔ یعنی یہ سمجھا جاتا ہے کہ جس طرح فطرت میں جبریت، میکائیکیت، تجربیت اور عمومیت ہے، اسی طرح سماج میں بھی ہے اور جس طور ہم فطرت کے قوانین کو سمجھنے کے لیے مشاہدے، تجربے اور تصدیق سے کام لیتے ہیں اور ہر بار یکساں نتائج پر پہنچتے ہیں، اس طرح سماج کے مطالعے میں بھی سماج کے خارجی احوال کے مشاہدے سے درست اور قابل تصدیق نتائج تک پہنچ سکتے ہیں۔ نیز جس طرح فطری سائنسوں کے قوانین میں عمومیت اور آفاقیت ہوتی ہے یعنی فطری مظہر اپنے مشاہدہ کرنے والے سے آزاد ہوتا ہے؛ مشاہدہ کرنے والے کا زاویہ نظر، تصور اقدار وغیرہ فطری مظہر کی تفہیم میں حائل نہیں ہوتے؛ ہر دفعہ اور ہر مقام پر ہر مشاہدہ کرنے والا یکساں نتائج پر پہنچے گا۔ اسی طرح کی عمومیت اور آفاقیت سماج میں بھی تصور کی جاتی ہے۔ اس پیراڈائم کی زد سے تمام سماج خواہ وہ مشرقی ہوں کہ مغربی، قدیم ہوں یا موجودہ، ان کی بقا و ترقی اور تبدیلی و عمل آرائی کے قوانین مستقل اور آفاقی ہیں۔ اسی پیراڈائم میں یہ مفروضہ بھی مضمر ہے کہ اگر ہم فطری دنیا کا علم حاصل کر لیں تو سماجی دنیا کا علم حاصل کرنا آسان ہو جاتا ہے۔ فطری دنیا، سماجی دنیا کے لیے ماڈل بن جاتی ہے۔ کوانٹم فزکس کا اصول ایقینیت، غیر یقینی سماجی تبدیلیوں کو سمجھنے میں راہ نمائی کرتا ہے۔ نیز جس طرح سائنس فطرت کی قوتوں کی قابو میں ل کر انہیں اپنے مصرف میں لاتی ہے، اسی طرح سماج کو بھی کنٹرول کیا جاسکتا ہے اور اسے کسی مخصوص نظریے یا آئیڈیالوجی کے تحت ڈھالا جاسکتا ہے۔ مزید برآں اس پیراڈائم کا ایک غیر اعلانیہ مفروضہ یہ بھی ہے کہ جو شخص یا جو سماجی گروہ فطری قوانین کا علم رکھتا یا سائنسی قوانین جانتا ہے، وہ

اپنی سماجی زندگی میں بھی سائنسی شعور کا مظاہرہ کرتا ہے۔ یہ دونوں مفروضے درست نہیں ہیں اور حقیقتاً 'غیر سائنسی' ہیں۔ بجا کہ ثبوتیت کے طرز پر سماجی مطالعات کر کے یورپی اقوام نے۔ نوآبادیات قائم کیں، یعنی انھوں نے فطری سائنسوں کی مہیا کردہ ٹیکنالوجی اور علم کی مدد سے ایشیائی اور افریقی اقوام کو غلام بنایا اور ان کی ثقافتوں میں (سائنسی طرز پر) نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کے نفوذ کی ہمہ گیر کوششیں کیں، مگر دیکھنے والی بات یہ ہے کہ نوآباد کاروں کی تمام تر کوششوں کے باوجود، غلام ممالک میں آزادی کی تحریکیں کیوں چلیں اور کیوں جزوی یا مکمل طور پر کامیاب ہوئیں؟ اگر سماجی دنیا واقعی، فطری دنیا کے مماثل ہوتی تو فطری دنیا کے علم سے مالا مال قومیں تمام سماجوں پر اسی طرح تصرف رکھتیں، جس طرح وہ ٹیکنالوجیکل ذرائع سے فطری مظاہر پر رکھتی ہیں۔ اس وقت اگر مغربی ممالک، ترقی پذیر ممالک میں غیر معمولی عمل دخل رکھتے ہیں تو اس کے اصل اسباب سیاسی و معاشی ہیں۔ اسی طرح یہ ہمارے عام مشاہدے میں آتا ہے کہ سائنس کے ذہن ترین پروفیسر سماجی معاملات کے فہم کے سلسلے میں نہایت غبی واقع ہوتے ہیں۔ وہ طلباء کو سائنسی قوانین پورے یقین کے ساتھ پڑھاتے ہوئے، عقائد، اقدار، اخلاقیات، سیاست کے معاملات میں سٹر اور قدامت پسند ہونے کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ مذکورہ دونوں مفروضوں کے غیر سائنسی ہونے کا مطلب یہ ہے کہ سائنس اگر کسی شے کے قطعی علم تک پہنچنے کا نام ہے تو فطری سائنسوں کا طریق کار، سائنس کا قطعی اور بے داغ علم نہیں دیتا، لہذا سائنس کے مطالعے کے لیے کوئی دوسرا طریق کار درکار ہے۔ زمین کی حرکت کی درست پیش گوئی سائنس کر سکتی ہے، مگر انسانی اعمال کے بارے میں کسی درست پیش گوئی کا امکان نہیں۔ اسی امکان کی معدومیت کی وجہ سے ہی نوآبادیاتی ممالک میں آزادی کی تحریکیں چلیں اور دنیا کے بڑے بڑے آمر بارہ خراپے عبرت ناک انجرام کو پہنچے۔ بنا بریں سماجی مطالعات کے لیے نئے پیراڈائم کی تلاش ہوئی۔

نئے پیراڈائم کو ردِ ثبوتیت یا تعبیریت (Antipositivist & Interpretivism) کا

نام دیا گیا ہے اور اس سے متعلق نظریات جرمن مفکرین: کانت، ہیگل، میکس ویبر، وہلم ڈلتھ اور ہانس جارج گدامر کے یہاں ملتے ہیں اور یہ جرمن ہی ہیں جنھوں نے یورپی سائنس کی اس نہج کو تبدیل کیا، جس کے مطابق سماجی سائنسیں، فطری سائنسوں کے ماڈل پر تشکیل دی گئی تھیں۔ یہ

سب مفکرین اس نکتے پر متفق ہیں کہ فطری اور سماجی دنیا میں مختلف ہیں۔ لہذا دونوں کا علم یکساں طریق تحقیق سے حاصل نہیں کیا جاسکتا۔ اس پیراڈائم کے اہم مقدمات یہ ہیں: (۱۷)

(۱) دنیا ہمارے علم کے بغیر اور آزادانہ وجود نہیں رکھتی۔ (کم از کم ہمارے لیے دنیا کا وجود

اسی طور پر ہے)

(ب) دنیا ایک سماجی تشکیل ہے، جسے افراد کے باہمی تعامل نے تشکیل دیا ہے۔ سماجی دنیا میں

حقیقت (fact) اور قدر (value) اس طرح باہم جدا نہیں ہیں، جس طرح ثبوتیت کا

پیراڈائم دہرایا کرتا ہے۔

(ج) ہر سماجی مظہر اپنی تعبیر چاہتا ہے کہ لڑنا اس سے قدر داہستہ ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں

میں سماجی مطالعات میں 'معنی' پر زور ہوتا ہے اور کم و بیش ہر سماجی تحقیقی مطالعے میں

زبان کے کردار کی تعبیر کی جاتی ہے، تاہم 'معنی' کی تلاش میں اس تناظر کو خاص اہمیت

دی جاتی ہے؛ جو زیر تحقیق سماجی مظہر کو بخوبی ہوتا ہے۔

غور کریں تو اس پیراڈائم میں تین باتوں پر زور ملتا ہے۔ ایک یہ کہ سماجی محقق اپنی تحقیق

میں شریک ہوتا ہے۔ ثبوتیت کے پیراڈائم میں محقق، زیر تحقیق موضوع سے الگ ہوتا ہے، لہذا وہ

جس علم تک پہنچتا ہے، اس تک دوسرے بھی یکساں طریق کار استعمال کرتے ہوئے پہنچ سکتے ہیں

بلکہ دوسروں کے لیے بھی اگر نتائج وہی ہوں تو اس تحقیق کو درجہ استناد حاصل ہوتا ہے، مگر سماجی تحقیق

میں کوئی تحقیق کنزسٹنسی کی سائنسی معروضیت اور عمومییت نہیں رکھتی۔ معروضیت اور عمومییت کا مطلب

ہی یہ ہے کہ تحقیقی نتائج تمام محققین کے لیے یکساں ہیں۔ محققین اگر تحقیقی اصولوں کے سختی سے

پابندی کریں تو ان کے نتائج میں فرق نہیں ہوگا۔ گویا نتائج یا حقائق، محقق سے آزادانہ وجود رکھتے

ہیں؛ محقق محض دریافت کرتا ہے۔ اس طرز کی معروضیت اپنی شدت کے ساتھ سماجی تحقیق

میں ممکن نہیں۔ سماجی محقق، سماجی مطالعات میں فطری سائنسوں کے ماہرین کی طرح اپنے معروض

سے الگ نہیں ہو سکتا۔ سماجی تحقیقی مطالعہ، اس کی شرکت سے ہی ممکن ہوتا ہے۔ اصل سوال یہ ہے

کہ اس کی شرکت کا کیا مفہوم ہے؟ شرکت سے مراد، موضوع تحقیق کے 'معنی' اور 'قدر' کی وہ تعبیر

ہے، جسے محقق اپنے ذہنی و عملیاتی وسائل کے مدد سے انجام دیتا ہے۔ ردِ ثبوتیت کے پیراڈائم میں

دوسرا اس بات پر زور ملتا ہے کہ فطری حقیقت ہر قسم کی قدر سے آزاد ہوتی ہے، اس لیے سائنسی محقق محض توجیہ پیش کرتا ہے۔ اسے معنی اور قدر سے کوئی سروکار نہیں ہوتا، جب کہ سماجی محقق کو ان دونوں سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ کسی آئیڈیالوجی کے تحت نہیں بلکہ اس لیے کہ سماجی حقائق، قدر سے مملو ہوتے ہیں۔ تیسرا یہ کہ سماجی تحقیق میں (معنی اور قدر کی وجہ سے) موزوں تحقیقی طریق کار کی اہمیت زیادہ ہوتی ہے کہ ہر سماجی تشکیل، تاریخی و ثقافتی اسباب کے تحت ایک اقدار و معانی کی حامل ہوتی ہے۔ اس لیے تمام سماجی تشکیلات کے لیے یکساں تعبیری حربے اختیار نہیں کیے جاسکتے۔ ایسا کرنے کا مطلب ثبوتیت کے جال میں ایک بار پھر گرفتار ہونا ہے۔

یہاں ایک خطرے کی نشان دہی اور سد باب ضروری ہے۔ ردِ ثبوتیت کے پیراڈائم کو سرسری نظر میں 'غیر سائنسی' سمجھے جانے کا خطرہ موجود ہے۔ درست کہ یہ پیراڈائم فطری سائنسوں کے پیراڈائم (ثبوتیت) پر تنقید کرتا ہے اور سماجی مطالعات کے ضمن میں اس کی نارسائیوں کو اجاگر کرتا ہے، مگر خود کو غیر سائنسی بنا کر پیش نہیں کرتا۔ سائنسی ہونے کا مطلب اگر درست نتائج تک پہنچنا ہے تو ردِ ثبوتیت بھی سائنسی ہے کہ سماجی دنیا کو فطری دنیا کے عین مثل سمجھنے سے ہم سماج سے متعلق درست نتائج تک نہیں پہنچ سکتے۔ ردِ ثبوتیت کے سائنسی ہونے کی ایک دلیل یہ بھی ہے کہ جس طرح فطری سائنسوں میں فطری حقیقت لازماً قدر سے آزاد ہوتی ہے، اسی طرح سماجی سائنسوں میں سماجی حقیقت لازماً قدر سے ہم کنار ہوتی ہے۔ لہذا جس طرح فطری مظاہر کے مطالعے کے لیے مخصوص قوانین ہیں اور وہی کارگر ہیں، سماجی مظاہر کے لیے بھی بعض ناگزیر قوانین ہیں اور وہی ان کے لیے کارگر ہیں۔ علاوہ بریں ردِ ثبوتیت میں محقق کی شرکت کو غیر معروضی اور غیر سائنسی سمجھے جانے کا خطرہ موجود ہے۔ واضح رہے کہ محقق کی شرکت کا مطلب تعصبات کو راہ دینا نہیں بلکہ ایک انفرادی تناظر میں سماجی مطالعہ پیش کرنا ہے۔ چوں کہ انفرادی تناظر کے پردے میں اپنے شخص، نسلی، قومی، مذہبی تعصبات کے اظہار کی گنجائش ہوتی؛ سماجی حقائق کی تعبیر میں ان تعصبات سے کام لینے کا امکان ہوتا ہے (مشرق شناسی کی روایت میں اسے ملاحظہ کیا جاسکتا ہے)، اس لیے سماجی مطالعات میں اختیار کیے گئے تناظر کا تنقیدی جائزہ ضروری ہوتا ہے۔ اس جائزے کے بعد ہی یہ طے کیا جاسکتا ہے کہ کہاں سماجی مطالعہ سائنسی، غیر جانب دارانہ علم کی تحقیق کا

موجب ہے اور کہاں جانب دارانہ اور مخصوص "سیاسی نتائج" کے حصول کا ذریعہ ہے۔
 پیش نظر رہے کہ ردِ ثبوتیت کے تحت کے گئے سماجی مطالعات، فطری سائنسوں کے مطالعات کی طرح "آفاقی" نہیں ہوتے۔ وہ اسی تناظر میں قابلِ فہم ہوتے ہیں، جس میں یہ مطالعات کیے گئے ہوتے ہیں، تاہم وہ ملتے جلتے تناظر میں قابلِ عمل ہو سکتے ہیں۔ اس کی مثال میں کئی سیاسی، معاشی اور نفسیاتی نظریات پیش کیے جاسکتے ہیں جو سماجی مطالعات کے نتیجے میں وجود میں آئے ہیں۔ جمہوریت، راکسیت اور فرائینڈیت اس کی مثال ہیں۔ تاہم واضح رہے کہ تناظر کوئی جامد چیز ہے نہ محض ایک مرتبہ وجود میں آنے اور پھر مٹ جانے والی تاریخی حقیقت ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو سماجی مطالعات سے استفادہ ناممکن ہو جاتا۔ یہاں اصل نکتہ سماجی مطالعے کو اس متعلق تناظر میں رکھ کر دیکھنا اور اس کے معانی و امکانات کے ان حدود کا خیال رکھنا ہے، جو تناظر کے ہاتھوں وجود میں آئے ہیں۔

تنقیدی تھیوری کا پیراڈائم، تعبیریت کی ہی اگلی منزل ہے۔ اسے بھی ایک جرمن مفکر ہمبر ماس (Jurgen Hebermas) نے پیش کیا ہے۔ بجا کہ ہر سماجی تشکیل کی تحقیق کے لیے تعبیری حربے کی ضرورت ہے، مگر سوال یہ ہے کہ یہ حربہ کیسا ہونا چاہیے؟ آیا یہ محض سماجی تشکیلات کی حقیقی کارکردگی کو سامنے لے کر ہے؟ جو ہے اسی کو طشت از بام کرے یا ایک تنقیدی رویہ اختیار کرتے ہوئے جو ہونا چاہیے (تھا، ہے) اس کو سامنے لائے؟ آیا سماجی تحقیق کو Conformist ہونا چاہیے یا Critical و/or Emancipatory؟ سماجی محقق فقط علم کی تخلیق کرے یا ایک ایسے علم کی تخلیق کرے جو سماج کو مقتدرہ کی پہنائی گئی زنجیروں سے آزاد کرانے کا امکان رکھتا ہو یعنی اسے محض علم سے دل چسپی ہو یا علم کے ساتھ ساتھ ان انسانوں سے بھی جو نظر آنے والی اور نظر نہ آنے والی زنجیروں میں جکڑے ہیں؟ اسی سوال کے جواب میں ہمبر ماس نے 'تنقیدی تھیوری' کا پیراڈائم پیش کیا ہے۔

ہمبر ماس کے مطابق اب تک جتنے علوم پیدا ہوئے ہیں، وہ تین قسم کے ہیں اور تین قسم کی انسانی دل چسپیوں یا مفادات نے پیدا کیے ہیں۔ مثلاً اپنے ماحول پر قابو پانے کے انسانی مفاد نے فطری سائنسوں (طبیعیات، کیمیا، حیاتیات) کو پیدا کیا۔ گروہی اور سماجی تعامل کو سمجھنے کے

انسانی مفاد نے سماجی سائنسوں اور انسانی علوم (تاریخ، قانون، جمالیات، ادب) کو جنم دیا، جب کہ حیاتیاتی، سماجی اور ماحولیاتی جبر سے آزادی کی خواہش اور مفاد نے تحلیل نفسی، تانیثیت، آئیڈیالوجی پر تنقید کی تمام فلسفیانہ روایتوں کو پیدا کیا۔ انھیں 'تنقیدی سماج سائنس' بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔^(۱۸) اس طور ہمبرماس نے سماجی سائنسوں کی ایک نئی قسم کی نشان دہی کی ہے۔ یہ سائنسی برنوع کی مقتدرہ کی بردضع کی اقتدار پسندانہ تدبیروں کا پردہ چاک کرتی ہیں۔ ظاہر ہے تینوں علوم کے لیے لگ بھگ تحقیقی طریق کار درکار ہیں۔

یہاں یہ واضح کرنا بھی ضروری ہے کہ ہر پیراڈائم کے لیے لگ بھگ طریق کار درکار اور موزوں ہوتا ہے۔ مثلاً ثبوتیت کے لیے کمیتی طریق کار (Quantitative Method) موزوں ہے تو روڈ ثبوتیت کے لیے زیادہ تر کمیتی طریق کار (Quantitative Method) مناسب ہے، جب کہ 'تنقیدی تھیوری' پیراڈائم کے لیے تنقیدی اور عمل اساس طریق کار (Critical and action-oriented Method) موزوں ہے۔^(۱۹)

ایک ایسے سماج میں جہاں فطری اور سماجی سائنسوں کی اپنی اور باقاعدہ روایت نہ ہو۔ دونوں طرز کی سائنسیں خود اس سماج کی داخلی، ثقافتی کوکھ سے پیدا نہ ہوئی ہوں، بلکہ بعض تاریخی وجوہ سے 'ورآمد' کی گئی ہوں اور اس سے بھی بڑھ کر عالمی سطح پر ان سائنسوں میں اب تک جتنی پیش رفت ہوئی ہے، اس کی کامل اور تنقیدی آگاہی مستثنیات میں سے ہو اور نتیجتاً قبل جدید عہد کی توہماتی ذہنیت عام ہو اور روایت کے نام پر متحجر تصورات سے عقیدت کا غلبہ ہو، وہاں ادبی تحقیق کے لیے موزوں پیراڈائم کے انتخاب کا معاملہ خاصا پیچیدہ ہو جاتا ہے۔

ان معروضات سے ایک بات واضح ہے کہ ادبی تحقیق کے لیے بھی موزوں پیراڈائم درکار ہیں اور موزوں تحقیقی طریق کار۔ راقم یہاں ادبی تحقیق سے وہ تحقیق مراد لے رہا ہے، جو ادب کی تاریخ، ادب کی اصناف، ادب کے ادوار اور ادب کی شخصیات سے متعلق نہیں اسے 'ادب کی تحقیق' کہنا چاہیے کہ یہ ادب کی روح (= ادبیت) کے بجائے ادب کے تعلقات سے جڑی ہے۔ ان حوالوں سے اردو میں بے شبہ نہایت قابل قدر کام ہوا ہے۔ جس طرح ادبی تنقید کا موضوع ادبی متن ہے اور ادبی متن کی تہوں میں اترنے، متن کے معنیاتی سلسلوں کو منکشف

کرنے یا متن سے متعلق ایک عمومی بصیرت پیش کرنے سے ہی کوئی تحریر تنقید کہلانے کی حق دار ہے، اسی طرح ادبی تحقیق کا اصل موضوع بھی ادبی متن ہے اور اس تحقیق کو ادبی متن کی بنیاد پر علم تحقیق کرنا چاہیے، جو تحقیق محض ادبی متن اور اس کے متعلقات کی صحت کے تعین تک محدود ہو جاتی ہے، وہ تحقیق کا ابتدائی درجہ ہے اور نوعیت کے اعتبار سے وہ تاریخی تحقیق ہے۔ تحقیق کے ابتدائی درجے کی افادیت سے کسے انکار ہو سکتا ہے، مگر اسی درجے پرز کے ہونے پر اطمینان بھی کسے ہو سکتا ہے!

سوال یہ ہے کہ کیا ادبی تحقیق کے لیے سماجی سائنسوں کے مذکورہ بالا پیراڈائم ہی موزوں ہیں یا نہیں؟ اگر یہ بات اصول کا درجہ رکھتی ہے کہ زیر تحقیق موضوع یا مسئلے کی نوعیت ہی پیراڈائم کا فیصلہ کرتی ہے تو پھر یہ بات سوچنے والی ہے کہ آیا ادبی متن ایک فطری مظہر کی مانند ہے؟ ایک سماجی تشکیل ہے یا اس کی مثل ہے یا ایک تخلیقی تشکیل؟ یہ فیصلہ کرنے سے پہلے ادب اور سماجی علوم کے باہمی اختلاف اور مماثلتوں پر ایک نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔

اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے کہ ادب اور سماجی سائنس دونوں سماج سے متعلق ہیں۔ سماج سے تعلق کے سلسلے میں دونوں میں ایک مشترک نکتہ یہ ہے کہ دونوں سماج کو "تعبیر طلب مظہر" خیال کرتی ہیں۔ دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ کوئی سماجی وقوع، ثقافتی ادارہ، اجتماعی انسانی رویے اور سرگرمیاں، انفرادی تجربہ و طرز فکر وغیرہ کسی نہ کسی معنی اور قدر کے حامل ہیں۔ معنی اور قدر اس طرح ہیں اور قابل مشاہدہ نہیں، جس طرح کہ ایک فطری مظہر کے اوصاف ہوتے ہیں۔ (ہر چند کرداریت فطری مظہر اور سماجی مظہر میں فرق کی قابل نہیں، مگر وہ بھی سماجی مظہر کی تعبیر سے انکار نہیں کرتی) چوں کہ فطری مظہر کے اوصاف ہر جگہ اور ہر ایک کے لیے یکساں ہوتے ہیں، اس لیے وہ "توحیدہ طبع" ہوتے ہیں، جب کہ سماجی معنی اور قدر، کئی ثقافتی، نفسیاتی، لسانی اور تاریخی عوامل کے تار میل سے وجود میں آتے ہیں، اس بنا پر یہ پے چیدہ عد متی مظہر میں داخل جاتے ہیں اور اسی لیے یہ توحیدہ سے زیادہ اور بسا اوقات توحیدہ کے علاوہ اپنی تعبیر کا تقاضا کرتے ہیں۔ تاہم واضح رہے کہ جو لوگ اس 'علامتی سماجی مظہر' میں شریک ہوتے ہیں، انھیں اس کی تعبیر کی ضرورت نہیں ہوتی؛ وہ تو اسے جی رہے ہوتے ہیں، مگر جو لوگ 'علامتی سماجی مظہر' سے باہر ہوتے یعنی ان پر سوال

اُٹھتے ہیں، انھیں، زمان کی تعبیر کرنا پڑتی ہے۔ سماجی سائنس اور ادب دونوں سوال اٹھاتے ہیں، اپنے اپنے انداز میں اور دونوں اپنے انداز میں سماجی مظاہر کی تعبیر بھی کرتے ہیں۔ تعبیر کے طریقوں کا فرق اس قدر بنیادی ہے کہ تحقیقی ادب کو سماجی سائنس کے زمرے میں شامل کرتے ہوئے ہچکچاہٹ ہوتی ہے۔ مختصر سماجی سائنس، منظم تحقیقی طریق کار (کمیتی اور کیفیتی) کے ذریعے سماجی تشکیلات کی تعبیر کرتی ہے اور اسی عمل کے نتیجے میں وجود میں آتی ہے، جب کہ ادب تخلیقی طریق کار کے ذریعے سماج کی "تعبیر" کرتا ہے۔ ادب اور سماجی سائنس اپنے طریق کار کے فرق کو قائم رکھتے ہوئے اور نتیجتاً اپنے اپنے تشخص کو برقرار رکھتے ہوئے، اس نکتے پر بھی متفق ہیں کہ سماجی مظاہر کی محض صحت کے ساتھ باز یافت نہیں کی جاتی، بلکہ سماجی مظاہر کی اساس پر ایک ایسی بصیرت کا انکشاف کیا جاتا ہے جو کتنی ہی سماجی ساختوں کو روشن کرتی اور انسانوں کو نئی راہ دکھاتی ہے۔

اگرچہ نظری اور عملی اعتبار سے ادبی تحقیق کو سماجی سائنس میں شامل کرنے کی سنجیدہ کوشش کہیں نظر نہیں آتی، مگر اس کوشش کی عدم موجودگی، ادبی تحقیق کو سماجی سائنس میں شامل نہ کرنے کا جو زہر گز نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اگر ادبی تحقیق کو صحت متن کے مرحلے کو عبور کر کے خود کو باقی رکھن اور علمی سرگرمی کے طور پر ترقی کرنا اور ادب کے واسطے سے اہم سماجی اور ثقافتی سوالوں کے جواب دینے کی ذمہ داری کو قبول کرنا ہے تو پھر اسے سماجی سائنس بنے بغیر چارہ نہیں، مگر دیکھنے والی بات یہ ہے کہ آیا ادبی تحقیق کو اسی طرح سماجی سائنس بننا ہے، جس طرح ابتدا میں سماجی سائنس وجود میں آئی تھی؟ یعنی سماجی سائنس نے طبعی سائنس کو بطور ماڈل پیش نظر رکھا تھا اور اس کے مطابق خود کو ڈھالا تھا، سماجی مظہر کو طبعی مظہر کی مانند خیال کر کے ان کی تحقیق کی تھی۔ سادہ لفظوں میں کیا ادبی تحقیق کو سماجی سائنس کے زمرے میں شامل ہونے کے لیے، ادبی متن کو ایک سماجی مظہر کے طور پر فرض کرنا ہوگا اور ادبی متن کے تحقیقی مطالعے میں سماجی سائنس کے پیراڈائم کی ہوجا ہو پیروی کرنا ہوگی؟ اس سوال کا جواب اثبات میں دینے کا مطلب ایک ایسی غلطی کا ارتکاب ہوگا جو ادبی تحقیق کو سماجی سائنس نہیں بننے دے گی۔ سماجی سائنس اپنے موضوع کی نسبت سے پیراڈائم اور تعبیری حربے اختیار کرتی ہے اور اگر اس ضمن میں وہ کسی خطا کی مرتکب ہوتی ہے تو وہ اپنی سائنسی

حیثیت کو داؤ پر لگاتی ہے۔ چنانچہ اگر ادبی تحقیق کو سماجی سائنس بننا ہے تو پھر اپنے موضوع تحقیق کی مناسبت سے پیراڈائم اور تعبیری حربے کا انتخاب کرنا ہوگا۔

یہ کچھ زیادہ بحث طلب نہیں کہ سماجی مظہر اور ادبی متن مختلف ہیں۔ یہ درست ہے کہ سماجی مظہر وہ خام مواد ہے، جس سے مختلف تعبیری طریقوں کے ذریعے سماجی سائنس اور ادبی متن وجود میں آتے ہیں، مگر ادبی تحقیق براہ راست سماجی مظہر کو موضوع تحقیق نہیں بناتی۔ چونکہ ادبی تحقیق، ادبی متن کو موضوع تحقیق بناتی ہے جو سماجی مظہر سے مختلف ہوتا ہے، اس لیے ادبی تحقیق کے لیے بعینہ وہی پیراڈائم موزوں نہیں ہو سکتا جو سماجی سائنس کے لیے موزوں ہے۔ یہاں اس خیال کا پیدا ہونا ”عین فطری“ ہے کہ جب ادبی متن سماجی مظہر کی تعبیر کر چکا ہے تو اس کے بعد تحقیقی مطالعے کی ضرورت ہی کیا ہے! اردو تحقیق کا موجودہ پیراڈائم تو شد و مد سے اس خیال کا حامی ہے کہ تحقیق ادبی متن کی نہیں، ادبی متن کے متعلقات یا ادبی متن کی محض صحت کے تعین کے لیے ہوتی ہے اور ادبی متن کا فقط تنقیدی مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ گمراہ کن خیال اس لیے فطری لگتا ہے کہ اول اس زاویے سے کبھی غور نہیں کیا گیا، دوم اردو تحقیق کی پیراڈیم کی حدود سے باہر جھانکنے کی ضرورت محسوس نہیں کی گئی۔ کوئی خیال فطری نہیں ہوتا، بعض رویوں، عادتوں کی تکرار یا اصولوں کی نام نہاد پابندی کسی خیال کو فطری بنا کر پیش کرتی ہے۔

اگر ادبی متن ایک سادہ اور اکہری حقیقت ہوتا تو ادبی تحقیق (اور ادبی تنقید) کی ضرورت ہی نہ ہوتی۔ دوسرے لفظوں میں اگر ادبی متن ایک عمومی سانی مظہر ہوتا، جس کا ابداع سریع اور فوری ہوتا ہے تو تحقیق خود بخود کا جنم لے لیتا، مگر ہم دیکھتے ہیں کہ ادب ایک پے پیچیدہ اور علامتی سانی مظہر ہے، جس کی تشکیل میں کئی سماجی نفسیاتی، آئیڈیالوجیکل عوامل حصہ لیتے ہیں نیز مٹھ، ڈسکورس اور مہابیا سنیے بھی ادب کی تخلیق پر اثر انداز ہوتے ہیں اور انہی کی وجہ سے ادب پے پیچیدہ اور علامتی مظہر میں ڈھلتا ہے۔ ”اے پس یہی حدود“ ان کے علاوہ ہیں۔ ہر زمانے میں سماجی، نفسیاتی اور آئیڈیالوجیکل عوامل موجود ہوتے اور ادب سمیت تمام سماجی و نفسیاتی تشکیلات پر اثر انداز ہو رہے ہوتے ہیں، مگر ہر زمانے میں ان کا مفہوم، معنویت اور قدر مختلف ہوتی ہے۔ کلاسیکی، رومانوی، جدید اور مابعد جدید ادب میں فرق بھی اسی سبب سے پیدا ہوتا ہے۔ ادبی تحقیق درحقیقت

انہی عوامل کے مفہوم، معنویت اور قدر کی تحقیق کرتی ہے۔ ادبی محقق یہ جاننا چاہتا ہے کہ ادبی متون میں سماجی، نفسیاتی اور آئیڈیالوجیکل عوامل کس طور شامل ہوتے اور متھ اور بیانے ادبی متن کی تہوں میں کیوں کر تھیں ہو جاتے ہیں؟ اور اگر کہیں ادب ان سب عوامل سے ماورا ہو کر ایک ”چیز سے دیگر“ بننے میں کامیاب ہوتا ہے تو اس کی کیا سماجی، نفسیاتی آئیڈیالوجیکل یا فنی وجہ ہوتی ہے؟ ادب سماجیت سے کبھی ماورا نہیں ہو سکتا۔

واضح رہے کہ ادبی تحقیق تاریخی اور نفسیاتی تنقید کی طرح سیدھا سادہ معاملہ نہیں کہ پہلے تاریخی و سوانحی حقائق جمع کر لیے جائیں، پھر ادبی متون میں ان کی بازیافت کر لی جائے۔ سماجی، نفسیاتی، آئیڈیالوجیکل عوامل اور متھ، مہا بیانے، کلاسیے اپنے آپ وجود میں نہیں آتے، سماجی قوتیں انھیں وجود میں لاتیں، اپنے انداز یا غیر انداز مفادات کی خاطر اور مادی یا روحانی مقاصد کے تحت، انھیں باقی و جاری رکھتی ہیں۔ ادب ان عوامل کی ”تخیلی تعبیر“ کرتا ہے۔ ادبی محقق دراصل ان سماجی قوتوں اور ان کے ضمن میں ادب کے علامتی طرز عمل کی نشان دہی کرتا ہے، جس کا نتیجہ ایک نئے سماجی علم کی تخلیق کی صورت ہوتا ہے۔

جہاں تک ادبی تحقیق کے لیے پیراڈائم کے انتخاب کا معاملہ ہے تو اس کے لیے بین العلومی (Interdisciplinary) پیراڈائم ہی موزوں ہے۔ ایک ایسا پیراڈائم جو طبی اور سماجی علوم کے تحقیقی طریق کار کو، تحقیقی سوالات کی نسبت سے بروئے کار لاتا ہے۔ ادب میں بہت سے سماجی، ثقافتی، نفسیاتی اور فلسفیانہ سوالوں کا جواب پنہاں ہوتا ہے تو اسی طرح کے سوالات ادب انھیں تا بھی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ادبی متون پر گفتگو مختلف اوقات میں اور مختلف زاویوں سے نہ ہوتی۔ چوں کہ ادب کی رینج وسیع ہے اسی لیے اس کے لیے تحقیقی پیراڈائم بھی کوئی ایک نہیں ہو سکتا۔ ادبی متن ایک ایسا ”مقام“ ہے جہاں متعدد دھارے یک جا ہوتے ہیں، لہذا اس کی تحقیق بھی کئی زاویوں سے کی جاسکتی اور ایک ایسے علم کی تخلیق کی جاسکتی ہے، جو اور طرح سے ممکن نہیں ہے۔ حقیقی ادبی تحقیق سے وجود میں آنے والا علم نفسیات، سیاسیات، تاریخ وغیرہ سے مختلف، مگر انھیں کی مانند سماجی سائنس ہوتا ہے۔ مغرب میں ثقافتی تھیوری کے نام سے وجود میں آنے والا علم اسی نوع کا ہے۔ اردو تحقیق ابھی اپنی ثقافتی تھیوری کے معرض وجود میں آنے کی منتظر ہے اور یہ انتہی راسی وقت

ختم ہو سکتا ہے، جب اردو ادب میں بین الاقوامی مطالعات، بین الاقوامی تحقیقی معیار کے مطابق کیے جائیں گے!

حواشی:

- ۱۔ تھامس کوہن نے ۱۹۶۲ء میں پیراڈائم کی تصوری پیش کی انھوں نے اپنی کتاب "سائنسی انقلابات کی ساخت" میں سائنسی نظریات کی داخلی تاریخ لکھی۔
اس کتاب سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

'By choosing it (paradigm), I mean to suggest that some accepted examples of actual scientific practice-examples which include law, theory, application, and instrumentation together-provide modes from which spring particular coherent traditions of scientific research.'

(The Structure of Scientific Revolutions, University of Chicago, USA, 1970 (2nd, ed) P-10)

- ۲۔ کلب عابدی، تحقیق، شعبہ ریاضیات، علم یونیورسٹی، علی گڑھ، ۱۹۷۸ء، ص ۱۳
- ۳۔ گیان چند، تحقیق کا فن، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص ۹
- ۴۔ عبدالرزاق قریشی، مبدیات تحقیق، ادبی پبشرز، بمبئی، ۱۹۱۶ء، ص ۴
- ۵۔ خلیق انجم، "ادبی تحقیق اور حقائق" مشمولہ تحقیق شناسی (مرتبہ رفاقت علی شاہ)، انٹرنیٹ پر، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۴۳
- ۶۔ نذیر احمد، "تاریخی تحقیق کے بعض بنیادی مسائل" مشمولہ تحقیق شناسی، ص ۵۲
- ۷۔ عبد الستار دہوی، ادبی اور سائنسی تحقیق، اصول اور طریق کار، بمبئی یونیورسٹی، ۱۹۸۴ء، ص ۱۳
- ۸۔ قاضی عبدالودود، "اصول تحقیق" مشمولہ تحقیق شناسی، ص ۷۷
- ۹۔ گیان چند، تحقیق کا فن، ص ۱۳

- ۱۰۔ قاضی عبدالودود، "اصول تحقیق"، مشمولہ تحقیق شناسی ص ۷۷
- ۱۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، دینی تحقیق، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۳ء ص ۲۳
- ۱۲۔ ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں کے مطابق
- "بدشبہ (تحقیق) نامکمل ہے مگر تعبیر و تشریح کے ساتھ نہ ہو یا بد الفاظ، اگر اس کے ساتھ تنقید نہ ہو۔" (تحقیق کے بنیادی لوازم، مشمولہ تحقیق شناسی ص ۳۵)
- ڈاکٹر جمیل جالبی کے نزدیک:

"جدید رجحان یہ ہے کہ تنقید کی بنیاد تحقیق پر رکھی جائے تاکہ جوابات بھی جائے پہلے اس کی صحت ہو جائے اس رجحان کے زیر اثر تنقید و تحقیق ایک دوسرے سے نہ صرف قریب آ رہی ہیں بلکہ تحقیق، تنقید میں جذب ہو رہی ہے۔" (دینی تحقیق، ص ۱۷)

خلیق العجم کے خیال میں:

"اب تشریح و تعبیر کی بات لیجیے۔ فرض کیجیے، میں نے یہ معلوم کر لیا ہے کہ میرا کس منہ میں پیدا ہوئے، ان کے والد کا کیا نام تھا، ان کا پیشہ کیا تھا وغیرہ، غیر تو اس سے ادب کو کیا فائدہ ہوا؟" ہاں، اگر حقائق کی مدد سے میں نے میری روح اور ذہن تک پہنچنے کی کوشش کی ہے تو یہ مستحسن ہے اور یہی تحقیق کا اصل مقصد ہے، ورنہ محض حقائق جمع کرنے کا کام ایک ایسا معمولی صلاہیتوں کا شخص بھی کر سکتا ہے، جس نے لائبریری سائنس کی تربیت حاصل کی ہو۔" ("ادبی تحقیق و حقائق"، مشمولہ تحقیق شناسی ص ۵۱)

- ۱۳۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، تحقیق و تنقید، مشمولہ تحقیق شناسی، ص ۱۰۵
- ۱۴۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، دینی تحقیق کے اصول، مقتدرہ قوی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۲ء، ص ۸
- ۱۵۔ اس بات کی طرف ایک ہکا سا اشارہ ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں نے کیا ہے:

"کس حوالے سے ہم تحقیق کے بنیادی لوازم تلاش کرنا چاہتے ہیں؟ ادبی اور تاریخی تحقیق کے حوالے سے؟ سماجی تحقیق کے حوالے سے؟ تجزیاتی تحقیق کے حوالے سے؟ جدا جدا حوالوں کے ساتھ جدا جدا بنیادی لوازم یا ہیں کہیے کہ تحقیق کا انفراسٹرکچر بدلتا جائے گا۔"

("تحقیق کے بنیادی لوازم"، مشمولہ تحقیق شناسی، ص ۳۲-۳۳)

۱۶۔ Martin Hollis کے اصل الفاظ یہ ہیں:

"Positivism is a term with many uses in social science and philosophy. At the broad end, it embraces any approach which applies scientific method to human affairs conceived as belonging to a natural order open to objective inquiry."

(The Philosophy of Social Science, Cambridge, 1999,

p-41)

۱۷۔ یہ نکات زیادہ تر Jonathan Grix کی کتاب سے ماخوذ ہیں۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:

The Foundations of Research, Palgrave Macmillan, New York, 2004, p 83-4

۱۸۔ تفصیلی مطالعے کے لیے رجوع کیجیے:

- i) Habermas, J. Knowledge and Human Interest (J. Shapiro, Trans.), London, 1970
- ii) McCarthy, Thomas, The Critical Theory of Jurgen Habermas, USA, Poby Press, 1978



مصنف کی دیگر کتب

- ۱۔ دنِ ازل چکا تھا (تجزیاتی تنقید) مکتبہ نربان، سرگودھا ۱۹۹۳ء
- ۲۔ جدیدیت سے پس جدیدیت تک (تنقید) کاروانِ ادب، دہلی ۲۰۰۰ء
- ۳۔ چراغِ آفریدم (انتخابیے) کاغذی پیر، لاہور ۲۰۰۰ء
- ۴۔ معیارِ ادب۔ نظیر صدیقی (شخصیت اور فن) سرِ نظم صدیقی، اسلام آباد ۲۰۰۳ء
- ۵۔ جدید اور مابعد جدید تنقید (نظری تنقید) انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۲۰۰۳ء
- ۶۔ ساختیات۔ ایک تعارف (مرتبہ) مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور ۲۰۰۶ء
- ۷۔ مابعد جدیدیت۔۔۔ نظری مباحث (مرتبہ) ایضاً ۲۰۰۷ء
- ۸۔ مابعد جدیدیت۔۔۔ اطلاقی جہات (مرتبہ) ایضاً ۲۰۰۸ء
- ۹۔ مجید امجد۔۔۔ شخصیت اور فن اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد ۲۰۰۸ء

(زیر ترتیب)

(زیر طبع)

۱۰۔ جدید تنقیدی اصطلاحات

۱۱۔ اردو تنقید پر مغربی تنقید کے اثرات

برقی کتب کی دنیا میں خوش آمدید
آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں
مزید اس طرح کی شان دار مفید اور نایاب کتب
کے حصول کے لیے ہمارے واٹس ایپ گروپ کو
جوائن کریں

ایڈمن پینل :

محمد ثاقب ریاض : 03447227224

سدرہ طاہر : 03340120123

حسنین سیالوی : 03056406067